Mus.th.
866

Mus. th.
866.

Drechsler

63

<36611471160015 S

<36611471160015

Bayer. Staatsbibliothek

Nro 14. 866

Theoretisch-practischer

Leitfaden,

ohne

Kenntniss des Contrapunctes

phantasiren oder präludiren

zu können.

Von

Joseph Drechsler,

Professor und Capellmeister.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Theoretisch-practischer

Leitfaden,

ohne

Kenntniß des Contrapunctes

phantasiren oder präludiren

zu können.

Als Anleitung

zu den öffentlichen Vorlesungen in der Harmonielehre
und dem Orgelspiele bey St. Anna

von

Joseph Drechsler,
Professor und Capellmeister.

WIEN.
Verlag von Fr. Tendler.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Gedruckt
bey
A. Strauß's sel. Witwe in Wien.

Seiner Hochwürden und Gnaden,

dem Herrn

Johann Nep. Ebneter,

des hohen Domstiftes zu St. Stephan Capitular-Domherrn, fürsterzbischöflichem Consistorialrathe, Diöcesan-Schulen-Oberaufseher und Vice-Director des deutschen Schulwesens,

gewidmet

vom Verfasser.

Vorrede.

Dieses kurzgefaßte Werkchen soll zur Anleitung dienen, jeden bezifferten Baß — drey- und vierstimmig — rein spielen und setzen zu lernen, alle möglichen Dissonanzen zweckgemäß zu gebrauchen, und jeder Fortschreitung des Basses die mannigfaltigsten Harmonien geben zu können; es soll den Orgelspieler in den Stand setzen, beym Gottesdienste, und überhaupt als Vorbereitung zu den folgenden kirchlichen Musikstücken, präludiren zu können, ohne daß es gerade nothwendig ist, sich früher die vielen und strengen Regeln des Contrapunctes eigen gemacht zu haben.

Ich gestehe, daß es gewagt ist, eine solche Anleitung, ohne Beyhilfe des Contrapunctes zu präludiren, aufzustellen; am wenigsten möchte ich dadurch beweisen wollen, daß die Kenntniß des Contrapunctes dabey überflüssig sey; indessen wird mir wohl Niemand in Abrede stellen, daß es besser ist, bloß harmonisch — und darauf beziehen sich die vorkommenden Uebungen — als schlecht contrapunctisch zu spielen.

Möge ein Versuch zu diesem Zwecke, das Resultat eines mehrjährigen Studiums, Orgelspielern ein nützlicher Leitfaden werden, von vollendeten Contrapunctisten nicht verkannt, und dadurch einem lange gefühlten Bedürfnisse abgeholfen werden.

Findet dieser Versuch die Anerkennung, die meine frühern theoretischen Werke fanden, so habe ich vollkommen meinen Zweck, und überdieß noch die Absicht erreicht, so kurz als möglich gewesen zu seyn, und dadurch den Lehrlingen die oft beschränkte Zeit nicht geraubt zu haben.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Erster Abschnitt.

Von den Tonleitern und Intervallen 1

Zweyter Abschnitt.

Von der Bewegung 4

Dritter Abschnitt.

Von den Stammaccorden nebst ihren Verwechslungen . . . 5

Vierter Abschnitt.

Vom Gebrauche der Dissonanzen 6

Fünfter Abschnitt.

Von dem Fortschreiten des Basses 27

Sechster Abschnitt.

Beyspiele über die natürlichsten und nothwendigsten Übergänge . 57

Siebenter Abschnitt.

Praktische Beyspiele über die Cadenzen rc. 61

Achter Abschnitt.

Vorspiele 65

Erster Abschnitt.

Von den Tonleitern und Intervallen.

Die **Tonleiter** ist eine abgemessene Fortschreitung nach ganzen und halben Tönen.

Die **Tonart** hingegen ist die Art und Weise, wie die ganzen und halben Töne in der Tonleiter liegen. Wir haben 12 Tonleitern in jeder Tonart.

Es gibt zwey Tonarten, die harte (dur) und die weiche (moll). Die erste erkennt man aus der großen Terz und die letzte aus der kleinen Terz. Jede Tonleiter, sey sie dur oder moll, hat sieben Stufen von ganzen und halben Tönen.

Die **harte Tonleiter** schreitet in folgender Ordnung fort:

Von	der	Iten	zur	IIten	Stufe	ein ganzer Ton
„	„	IIten	„	IIIten	„	ein ganzer Ton
„	„	IIIten	„	IVten	„	ein halber Ton
„	„	IVten	„	Vten	„	ein ganzer Ton
„	„	Vten	„	VIten	„	ein ganzer Ton
„	„	VIten	„	VIIten	„	ein ganzer Ton
„	„	VIIten	„	VIIIten	„	ein halber Ton.

Ein halber Ton ist die kleinste Fortschreitung (oder die nächste Taste) von einem Tone zum andern; zwey solche Fortschreitungen geben einen ganzen Ton. Die Tonleiter aus C-dur lautet daher:

c	d	e	f	g	a	h	c
I.	**II.**	**III.**	**IV.**	**V.**	**VI.**	**VII.**	**VIII.**

Die Dur-Tonleiter bestehet daher aus 5 ganzen und 2 halben Tönen. Die zwey halben Töne liegen daher von der **III.** Stufe zur **IV.** und von der **VII.** zur **VIII.** Stufe.

Will man die Tonleiter aus einem andern Tone machen, so muß man sich der Versetzungszeichen d. h. der Kreuze (♯) und der Been (*b*) bedienen. Die Kreuze (♯) erhöhen und die Been (*b*) erniedrigen.

Die Folge der Kreuze.			Die Folge der Been.		
Das erste	♯	fis.	Das erste	*b*	b oder hes.
„ zweyte	♯	cis.	„ zweyte	*b*	es.
„ dritte	♯	gis.	„ dritte	*b*	as.
„ vierte	♯	dis.	„ vierte	*b*	des.
„ fünfte	♯	ais.	„ fünfte	*b*	ges.
„ sechste	♯	eis.	„ sechste	*b*	ces.
„ siebente	♯	his.	„ siebente	*b*	fes.

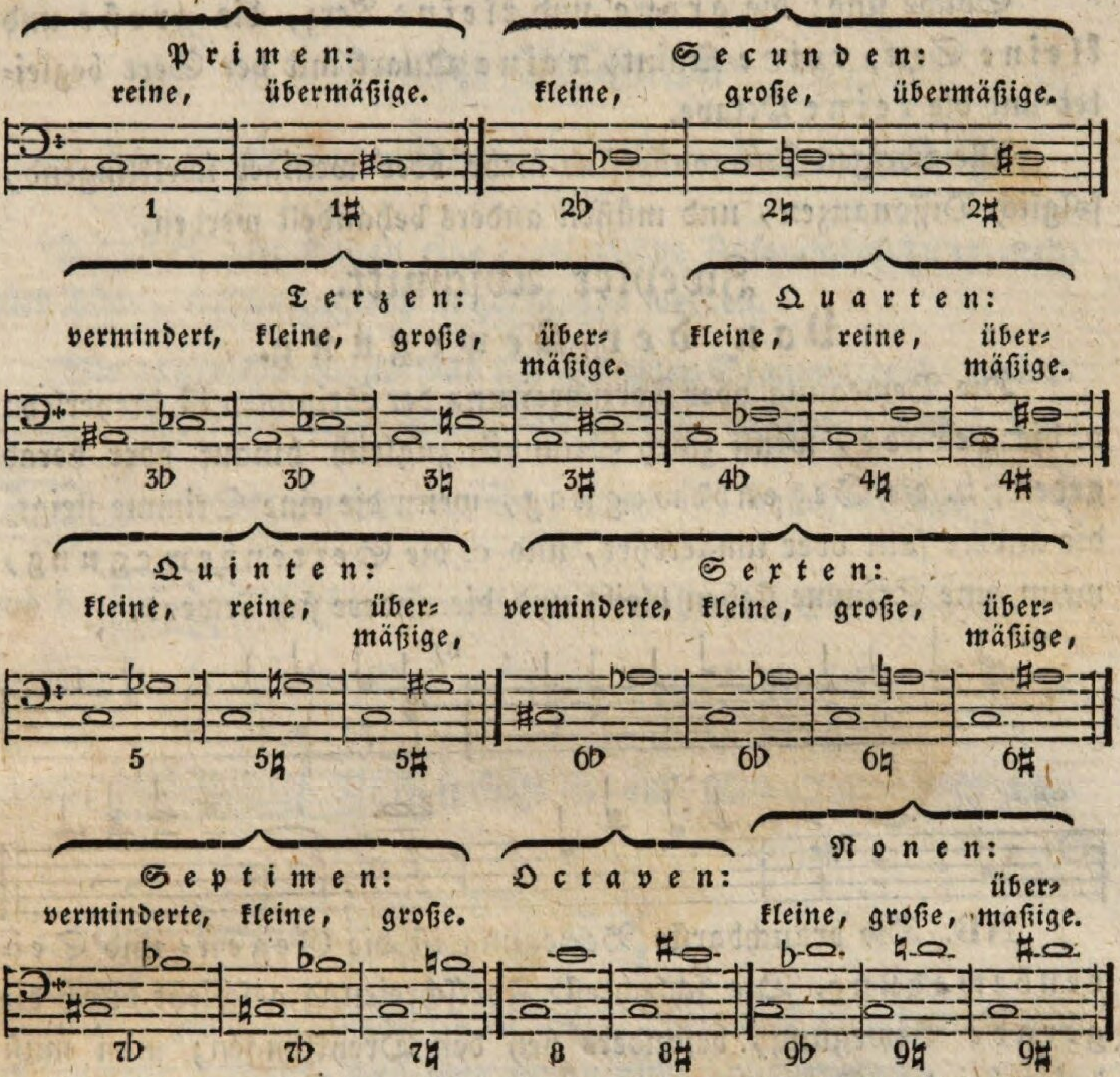
Reicht das einfache Kreuz oder einfache *b* nicht hin, um die gehörige Stufe zu erhalten, so bedient man sich des doppelten ♯♯ oder ×, oder des doppelten *bb*; wenn man nun auf die vorgeschriebene Art sich in allen Tönen die Dur-Tonleiter verfertigt hat, so ersieht man deutlich, welche Vorzeichnung ein jeder Ton erhält.

Die weiche Tonleiter bestehet ebenfalls aus 5 ganzen und 2 halben Tönen, wovon der erste halbe Ton von der II. zur III. und der zweyte halbe Ton von der V. zur VI. liegt.

Jedoch muß hier besonders angemerkt werden, daß die VII. Stufe (der Leitton oder die empfindsame Note) sowohl in der harten als weichen Tonleiter die nähmliche zu verbleiben habe, indem sie in der Vorzeichnung nicht vorkömmt und stets im Laufe des Stückes angedeutet werden muß.

Ein Intervall ist die kleinste Fortschreitung von einem Tone zum andern. Ein einzelner Ton kann nie ein Intervall seyn, ohne mit einem tiefern Tone verglichen zu werden. Die Intervalle werden daher vom Basse aufwärts gezählt.

Die brauchbarsten Intervalle sind: die Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sext, Sept, Octave, None, Decime ꝛc.



Alle diese vorkommenden Intervalle lassen sich auf 4 Stamm-Intervalle zurückführen, nähmlich auf die 1., 3., 5. und 7. Denn es gibt so viel Octaven als Primen, so viel Sexten als Terzen, so viel Quarten als Quinten, so viel Secunden als Septimen.

Die Intervalle behalten dieselbe Benennung, wenn sie auch 2 oder 3 Octaven höher liegen. Auch darf die None mit der Secunde nicht verwechselt werden; denn die None begleitet man mit 3 und 5, hingegen die Secunde mit 4 und 6. Die Secunde kann auf einem jeden Tacttheile angeschlagen werden, die None hingegen nur auf den ersten oder dritten Tactschlag.

Die Intervalle werden in Con- und Dissonanzen eingetheilt.

Die ersteren sind diejenigen, welche angenehm klingen, frey angeschlagen, verdoppelt werden können, und nur mit dem Consonanzen kann man schließen.

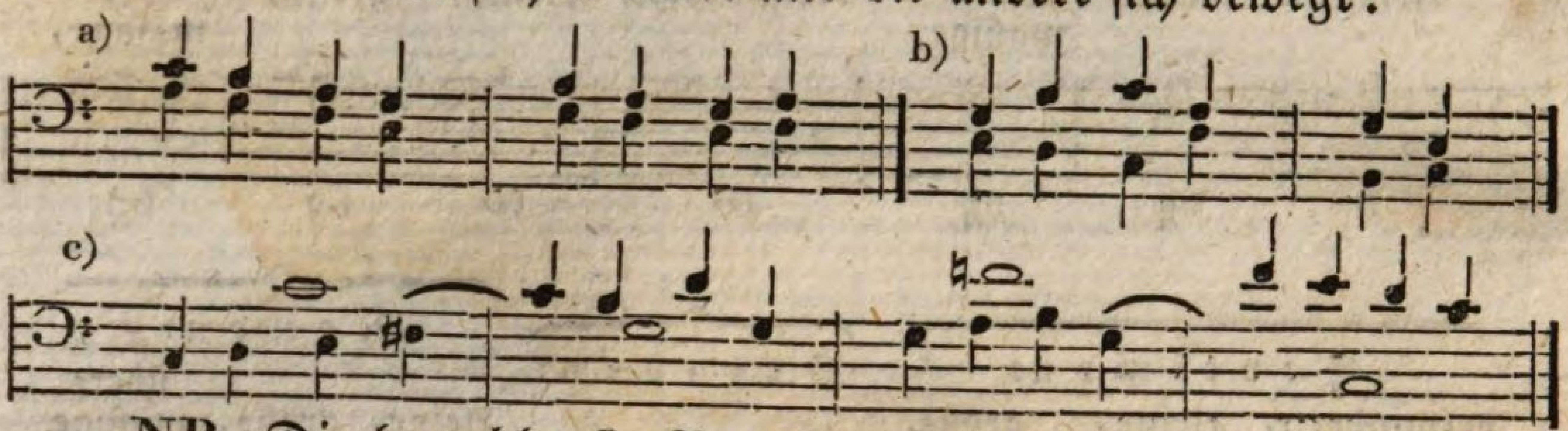
Solche sind: die große und kleine Terz, die große und kleine Sext, reine Quint, reine Quart mit der Sext begleitet und die reine Octave.

Alle übrigen Intervalle sind mehr oder weniger übelklingend, folglich Dissonanzen, und müssen anders behandelt werden.

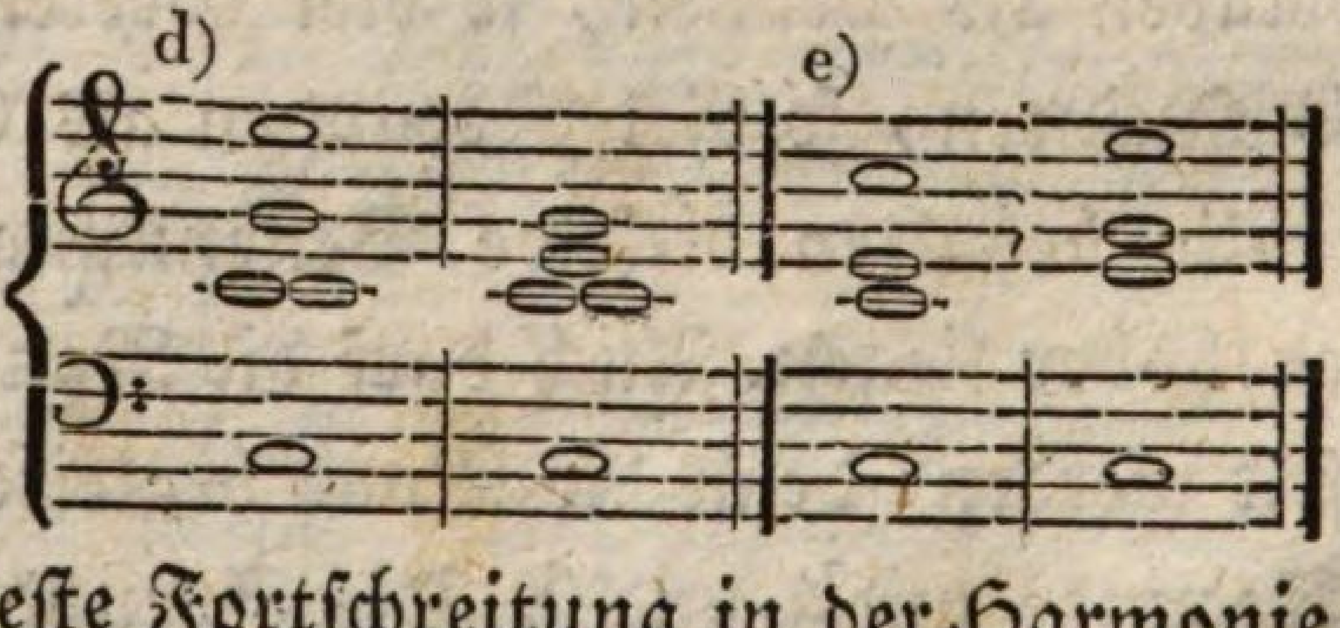
Zweyter Abschnitt.

Von der Bewegung.

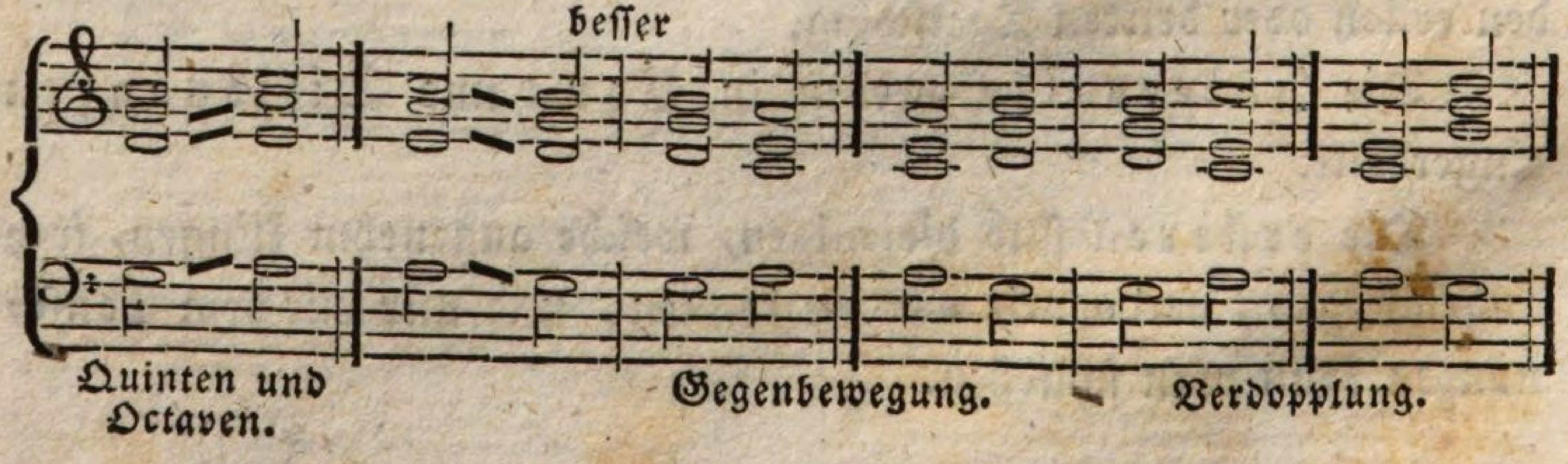
Die Bewegung oder Fortschreitung der Stimmen ist dreyerley: a. die gerade, wenn zwey Stimmen zugleich hinauf oder herab gehen; b. die Gegenbewegung, wenn die eine Stimme steigt, die andere fällt oder umgekehrt, und c. die Seitenbewegung, wenn eine Stimme stehen bleibt und die andere sich bewegt:



NB. Die brauchbarste Bewegung ist die Gegen- und Seitenbewegung. Die schlechteste Fortschreitung geschieht durch die gerade Bewegung, besonders bey den Dreyklängen; man muß daher bey den Dreyklängen Zuflucht zu der Gegen- oder Seitenbewegung oder zur Verdoppelung nehmen. Die letzte ist zweyerley: d) im Einklange und e) in der Octave:



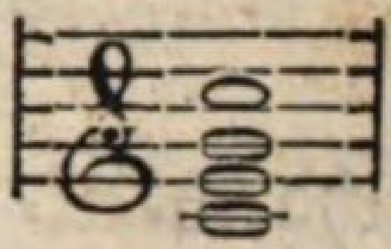
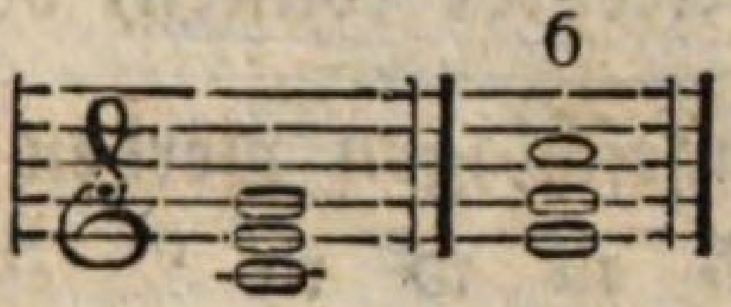
Die schlechteste Fortschreitung in der Harmonie sind zwey reine Quinten oder zwey reine Octaven, in der geraden Bewegung als:

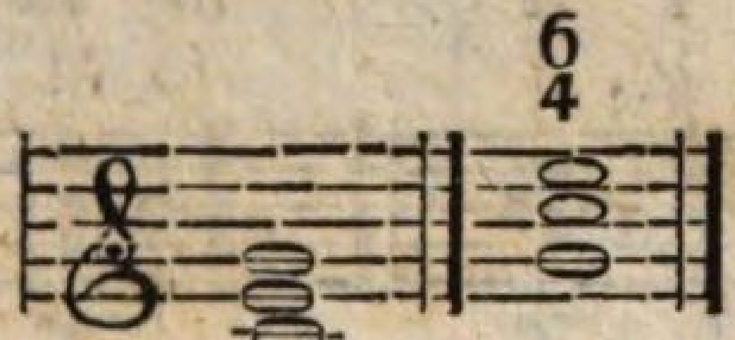


Dritter Abschnitt.

Von den Stammaccorden nebst ihren Verwechslungen.

Accord nennt man eine regelmäßige Zusammensetzung mehrerer Töne, welche zugleich angeschlagen werden.

Die ganze Harmonie läßt sich auf zwey Stammaccorde zurückführen, davon der erste der Dreyklang, bestehend aus 3 5 8:  und der zweyte der Septaccord ist, bestehend aus 3 5 7 auch 8: . Aus dem Dreyklange entstehen der Sext- und Quartsext-Accord; springt der Baß auf seine Terz, so entstehet der Sext-Accord: 

springt er auf seine Quinte, so wird ein $\frac{6}{4}$ Accord daraus: 

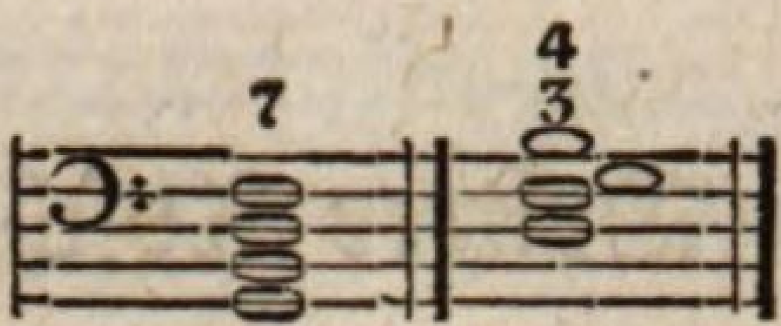
Diese zwey Verwechslungen des Dreyklanges nennt man unvollkommene Accorde, weil man damit nicht schließen kann.

Es gibt 4 Gattungen der Dreyklänge:

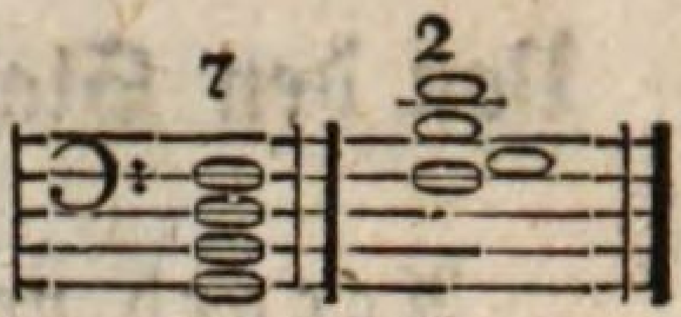
der harte	bestehend aus der gr. Terz,	r. Quinte	und r. Oct.
der weiche	„ „ „ kl. Terz,	r. Quinte	und r. Oct.
der verminderte	„ „ „ kl. Terz,	kl. Quinte	und r. Oct.
der übermäßige	„ „ „ gr. Terz,	üb. Quinte	und r. Oct.

Außer diesen Dreyklängen gibt es noch den weichverminderten und hartverminderten als: dis, f, a weich- und d, fis, as hartvermindert. So viele Dreyklänge es gibt, eben so viele Sext- und Quartsext-Accorde gibt es. Der zweyte Stammaccord ist der Septaccord bestehend aus der Terz, Quinte, Sept und Octave. Er leidet drey Verwechslungen, nähmlich kommt die Terz in dem Basse:

entstehet der Quintsext-; kommt

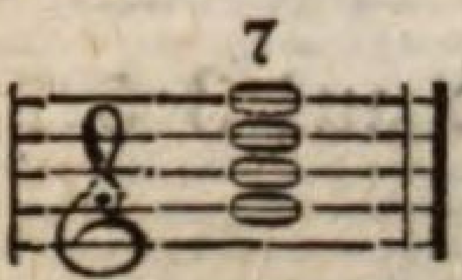
die Quinte in dem Basse: 

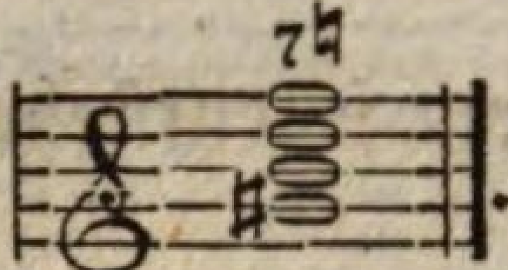
der Terzquarten-,

und kommt die Sept in dem Basse zu stehen: 

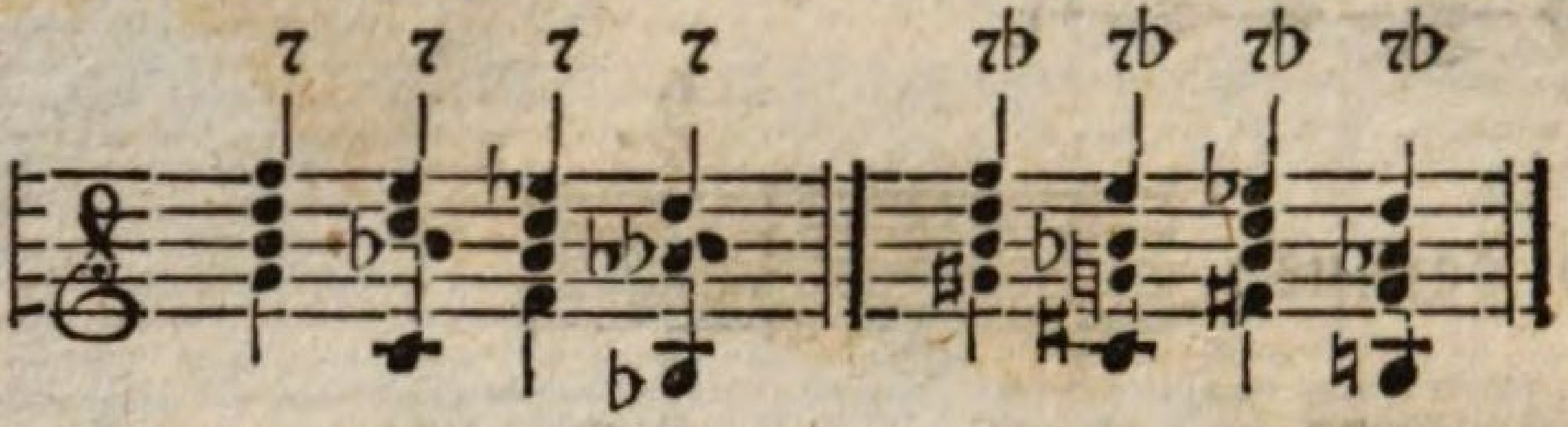
der Secundenaccord.

Septimenaccorde gibt es zwar mehrere Gattungen; allein die brauchbarsten davon sind der auf der V. Stufe (charakteristische) bestehend aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Sept, als:



und der verminderte auf der VII. Stufe (enharmonische), bestehend aus der kleinen Terz, kleinen Quinte und verminderten Sept: 

. Diese beyden Accorde können, obschon sie dissonirend sind, öfters nach einander angeschlagen werden als:



Vierter Abschnitt.

Vom Gebrauche der Dissonanzen.

Die vollkommensten Dissonanzen sind: die None, Septime (die kleine Sept ausgenommen) und Quarte ($\frac{5}{4}$). Die Secunde ist keine Dissonanz; denn die Dissonanz liegt im Basse (die ursprüngliche Sept); auch kann die Secunde selbst, sowohl die kleine als die große, verdoppelt werden, welches bey den übrigen Dissonanzen der Fall nicht ist.

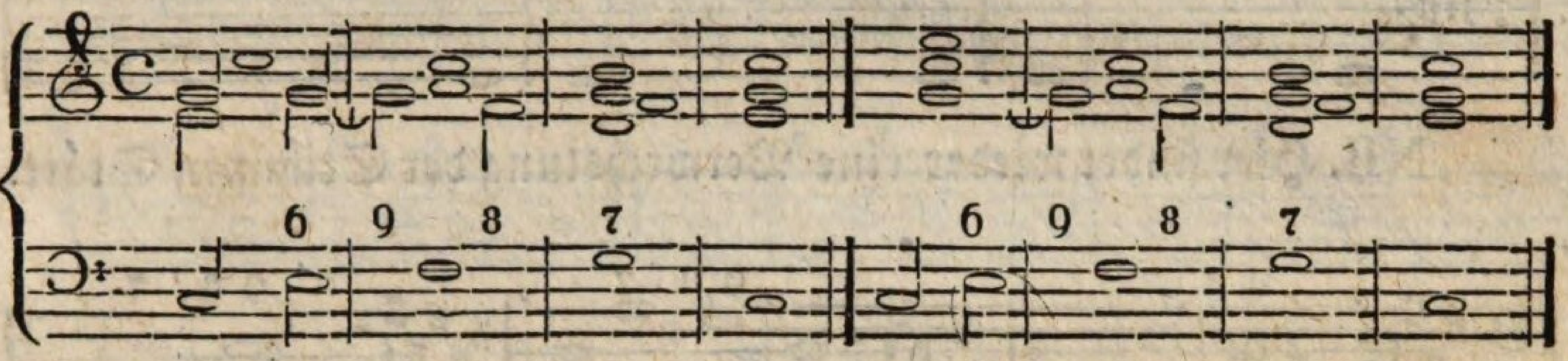
Der Regel nach müssen daher die Dissonanzen durch die Consonanzen vorbereitet werden.

Die Consonanzen sind: die reine **Prime**, die kleine und große **Terz**, die reine **Quarte** (mit der Sext), die große und kleine **Sext**, die reine **Quinte** und die reine **Octave**.

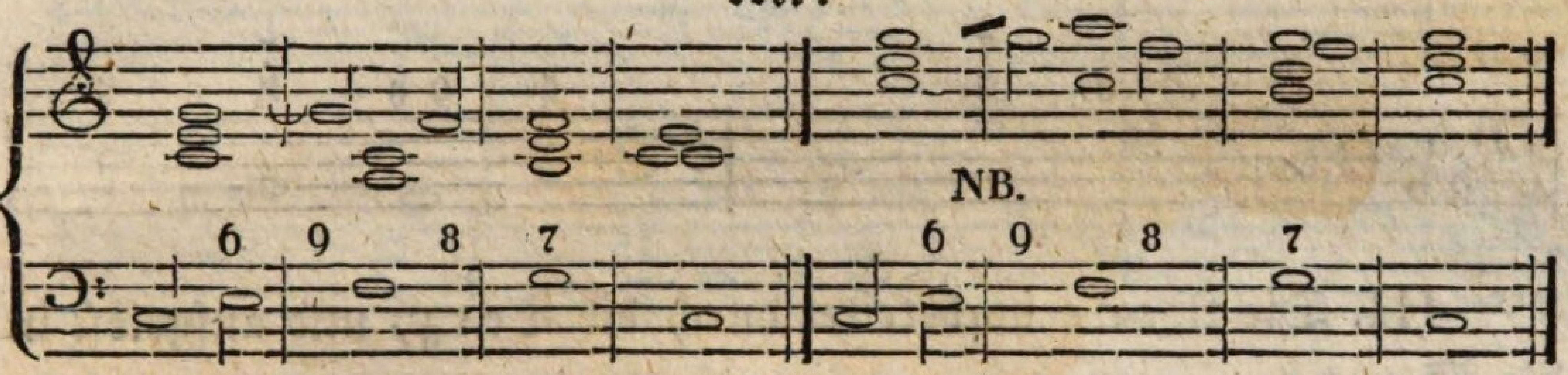
Anmerkung. Selbst die Consonanzen, als: Terz, Sext,

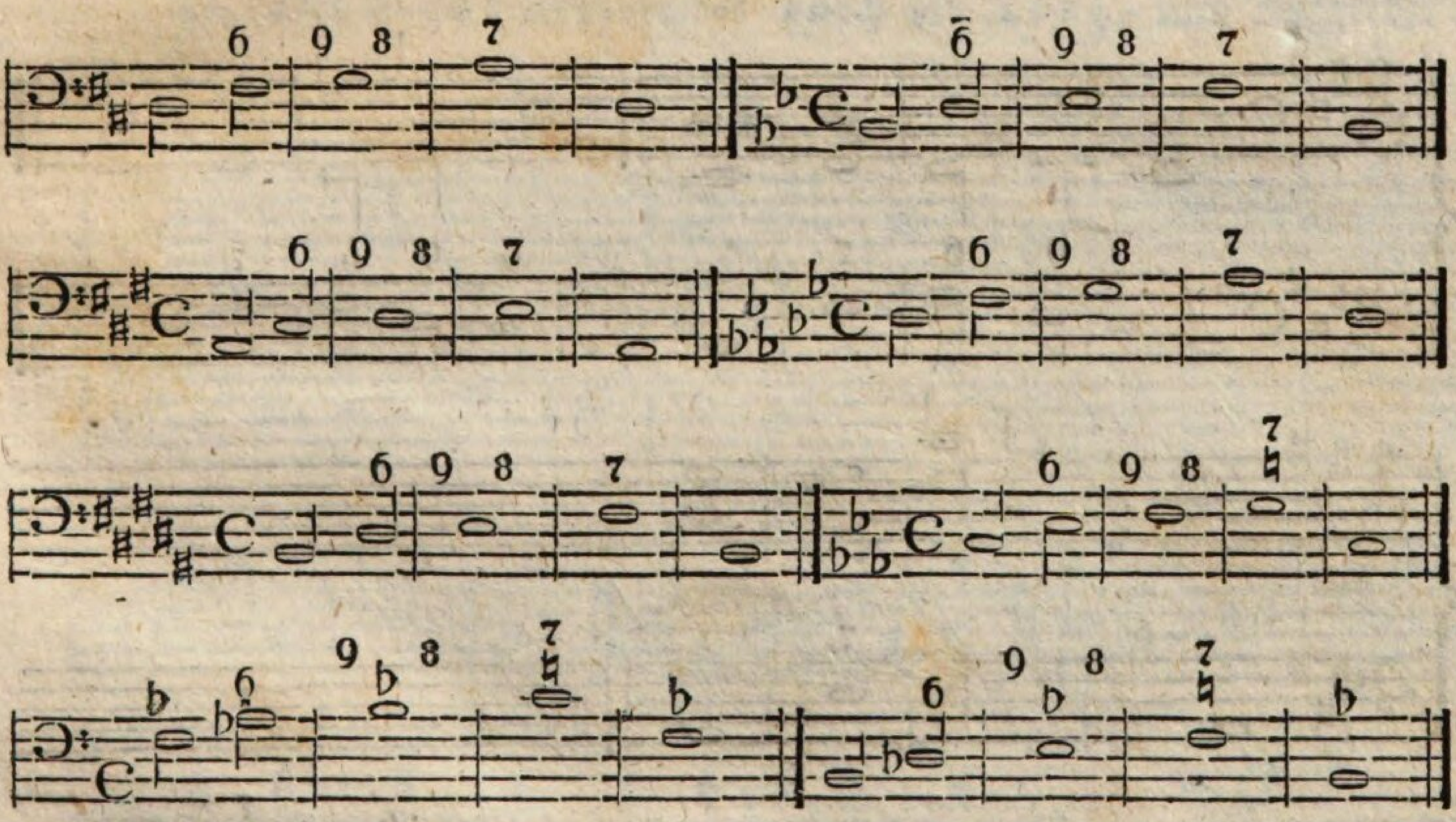
Quinte und Quarte (wenn sie nicht mit der Sext begleitet ist), werden zu Dissonanzen, wenn ein höheres Intervall an dieselbe zu liegen kommt, als: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\6\\3\end{smallmatrix}$, in welchen Accorden die Consonanzen zu Dissonanzen werden.

I. Die None vorbereitet durch die Terz, und aufgelöst in die Octave.



oder:

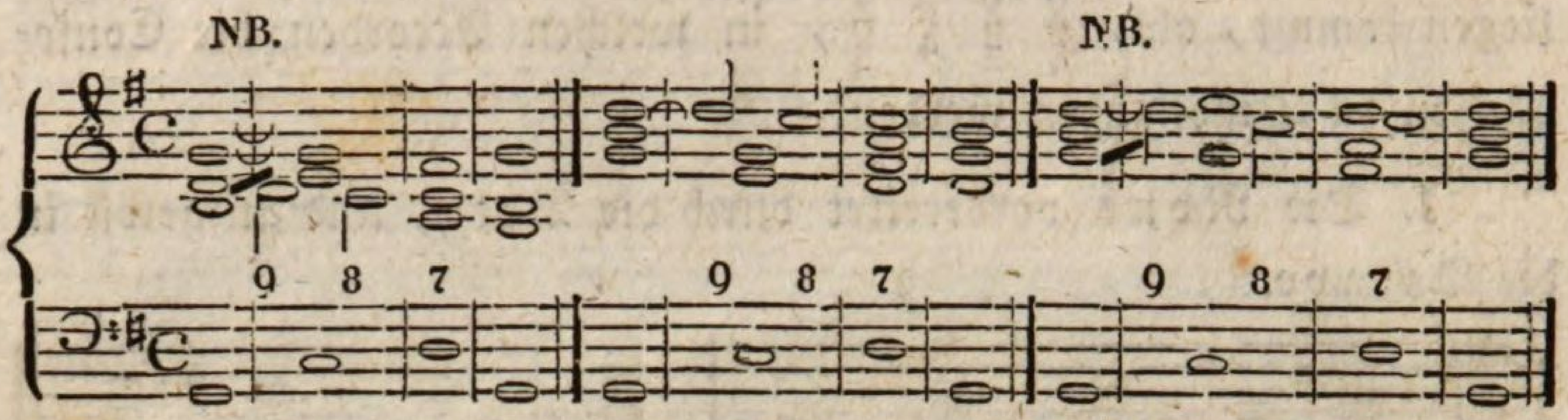




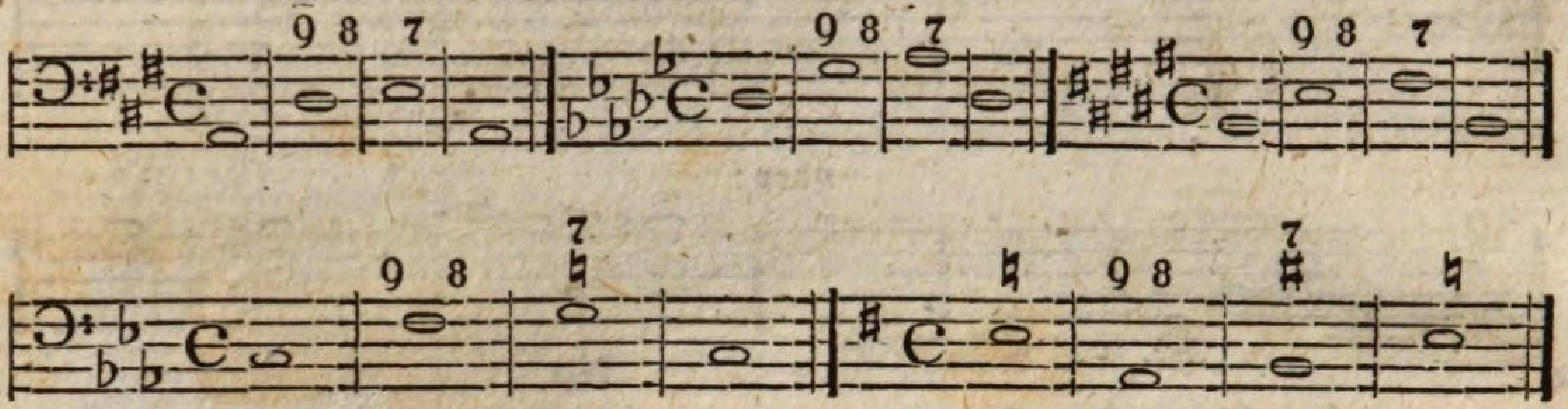
Das NB. — bedeutet, daß hier eine Verwechslung der Stimmen geschah, indem die mittlere Stimme (e) die obere Stimme (g) überstieg, welches bey den Nonen sehr oft der Fall ist.

Alle folgenden Beyspiele müssen in den drey Lagen, sowohl Dur als Moll fleißig geübt werden.

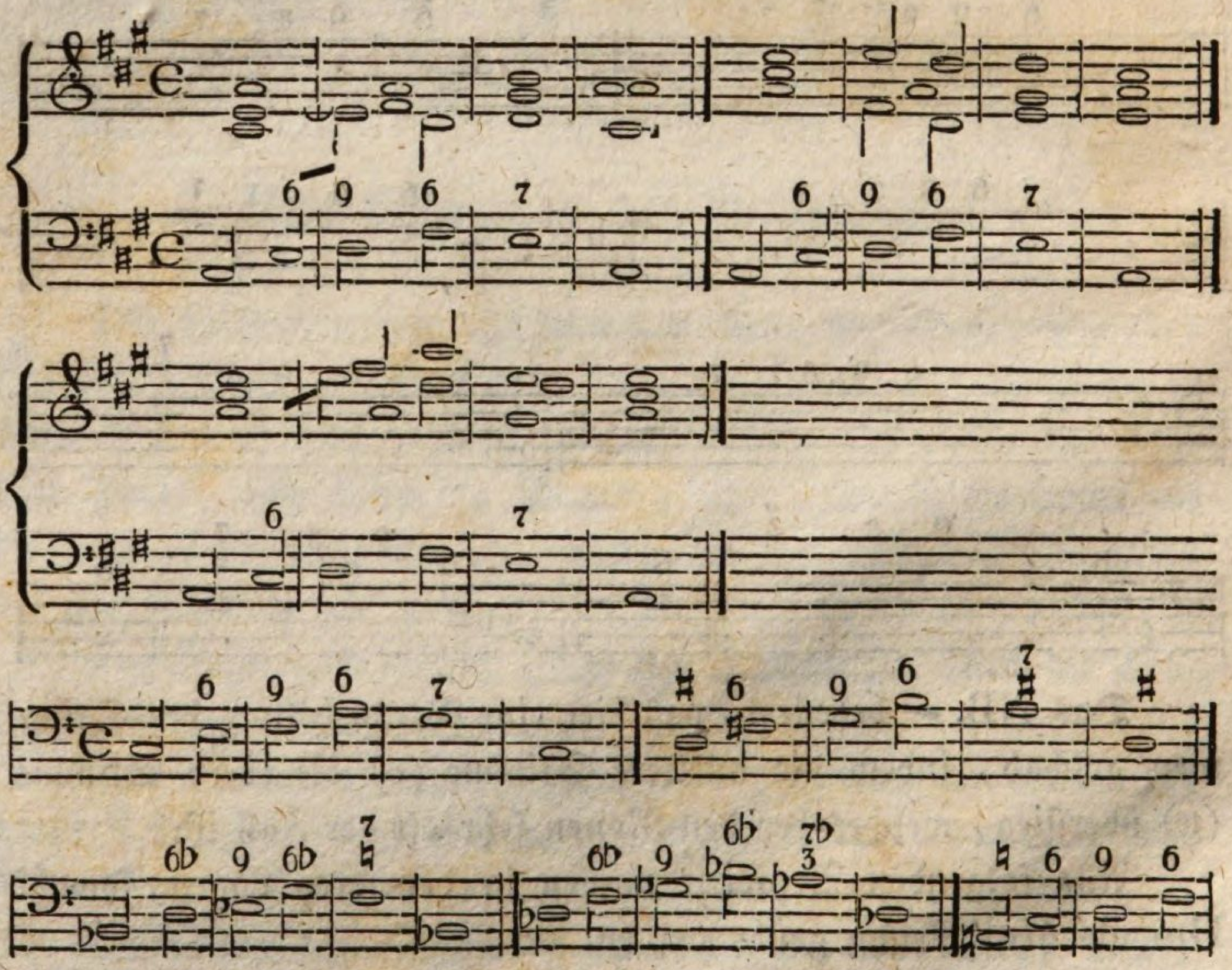
II. Die None vorbereitet durch die Quinte und aufgelöst in die Octave.

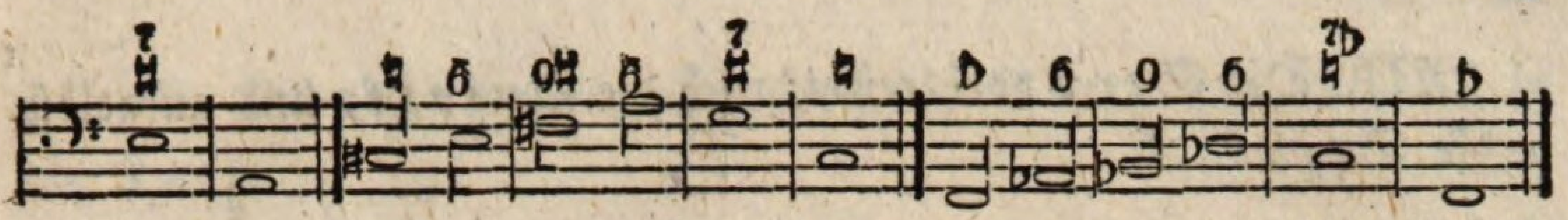


NB. Hier findet wieder eine Verwechslung der Stimmen Statt.

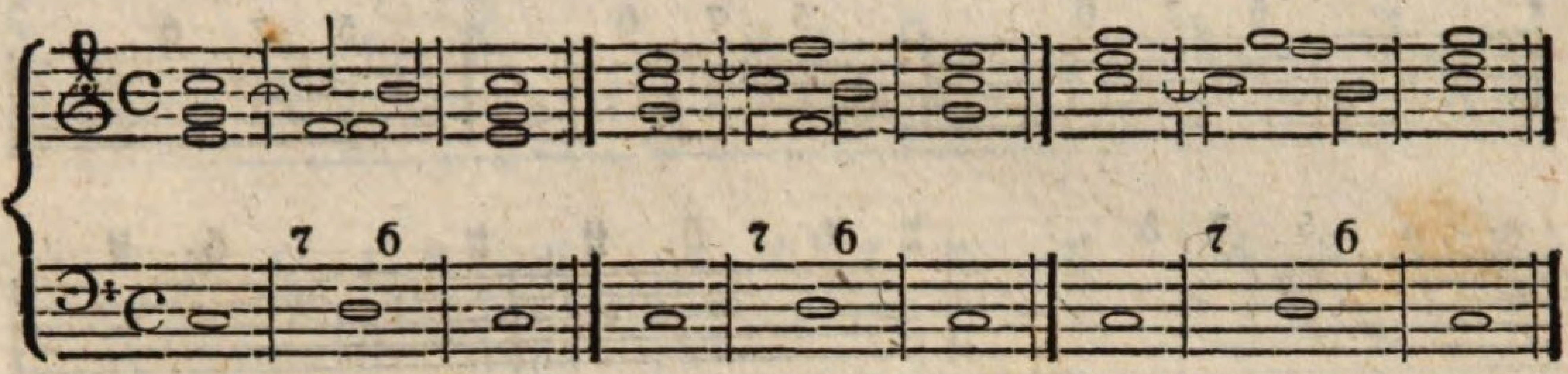


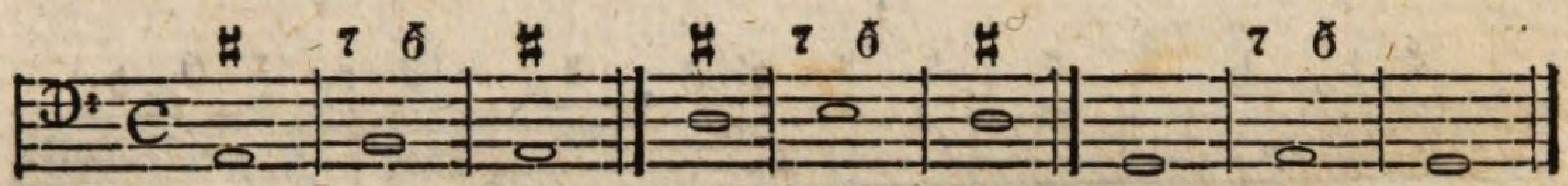
III. Die None vorbereitet durch die Terz, und aufgelöst in die Sexte.

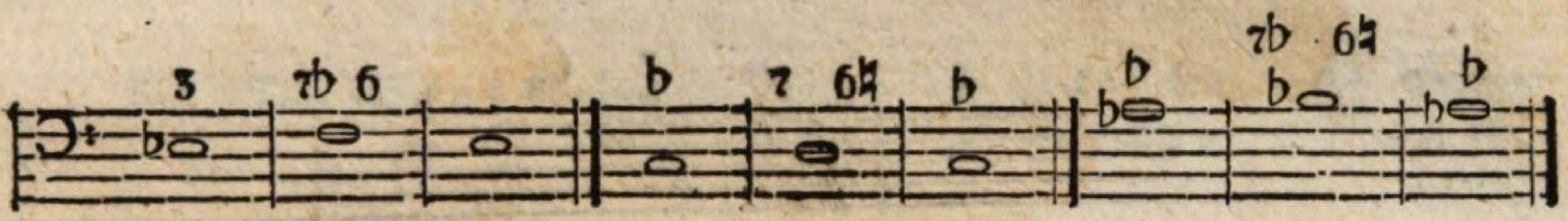




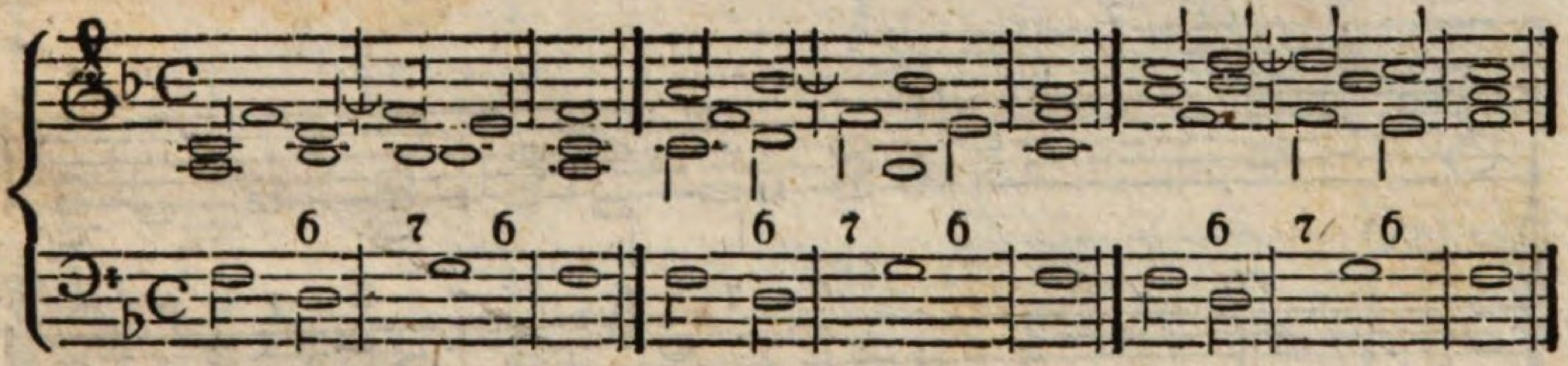
I. Die Sept vorbereitet durch die Octave, und aufgelöst in die Sext.

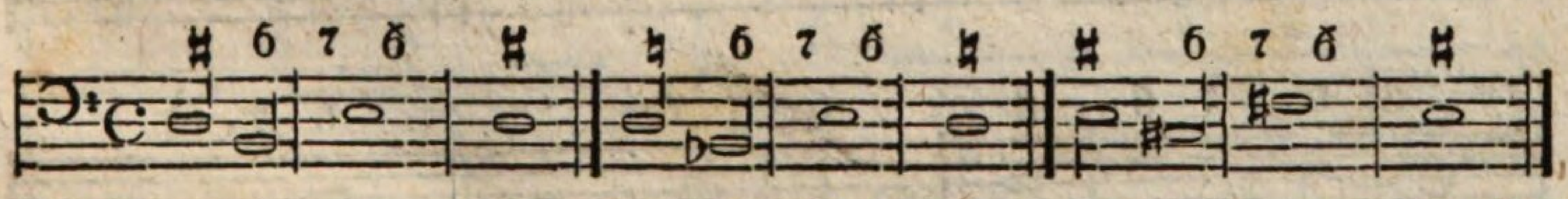


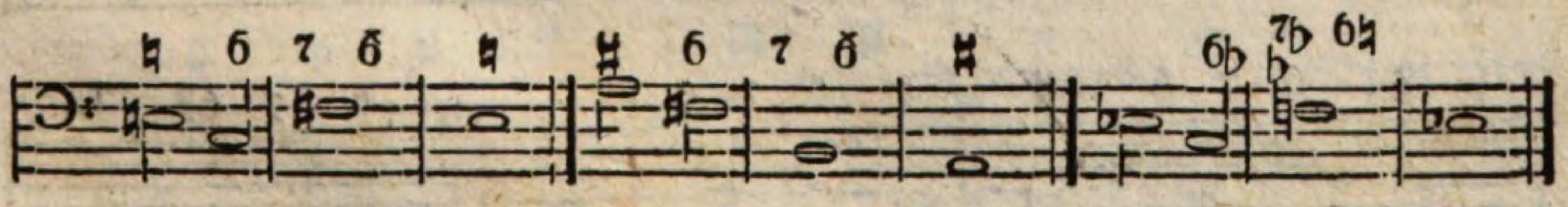


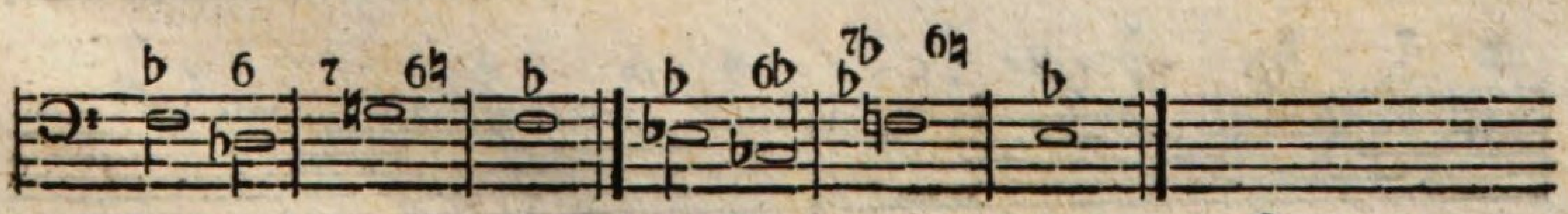


II. Die Sept vorbereitet durch die Terz, und aufgelöst in die Sext.

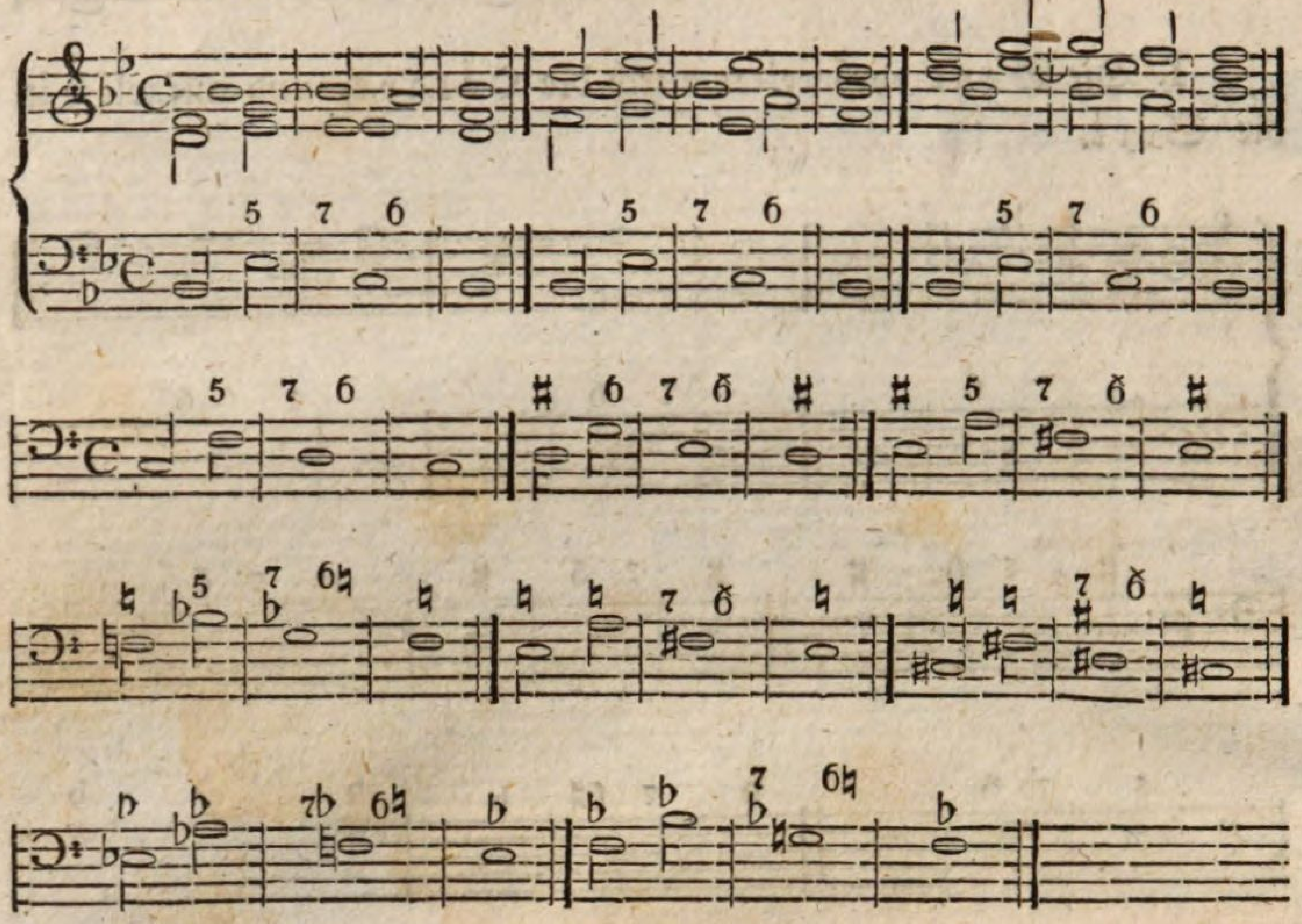




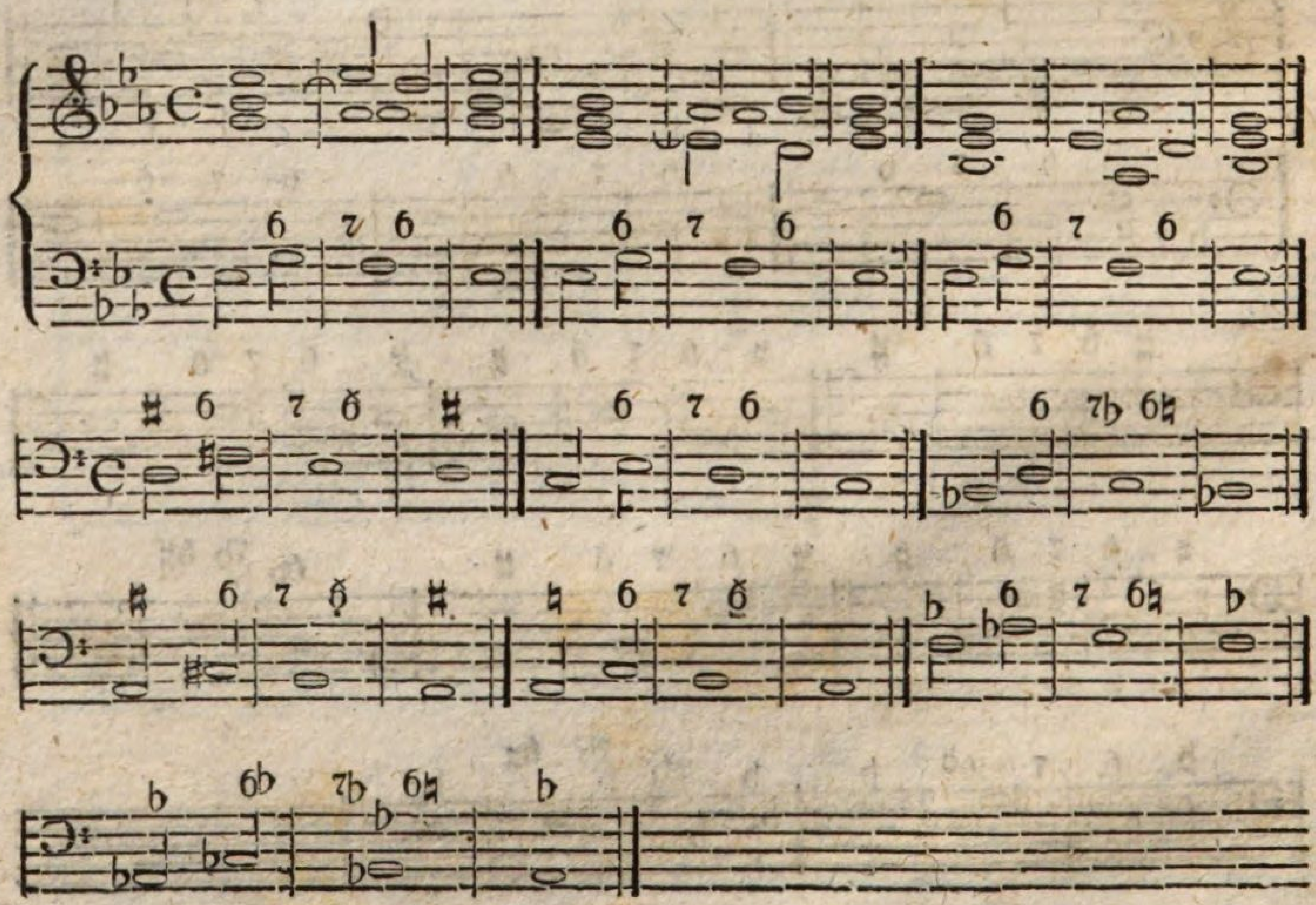




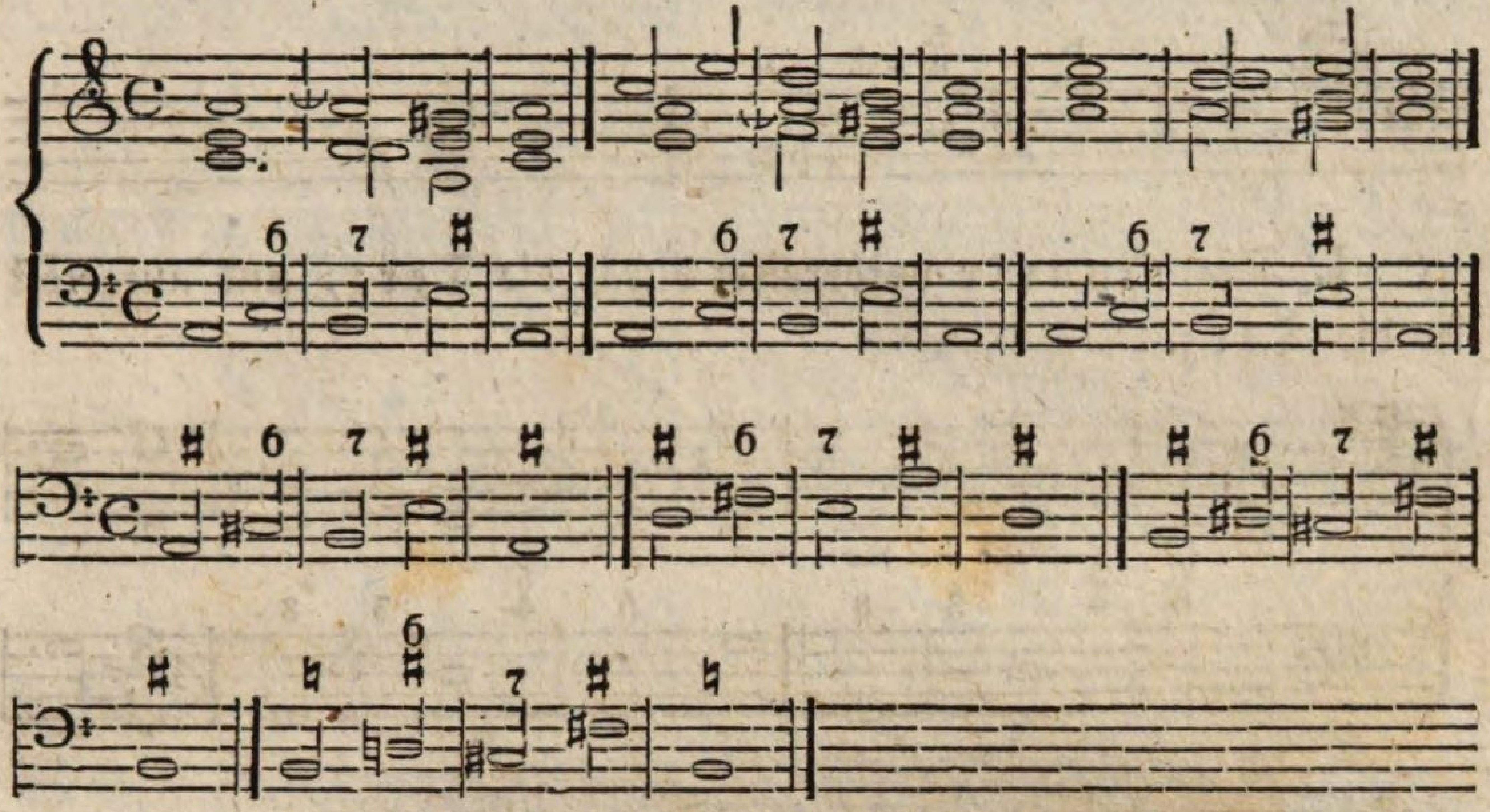
III. Die Sept vorbereitet durch die Quinte, und aufgelőst in die Sext.



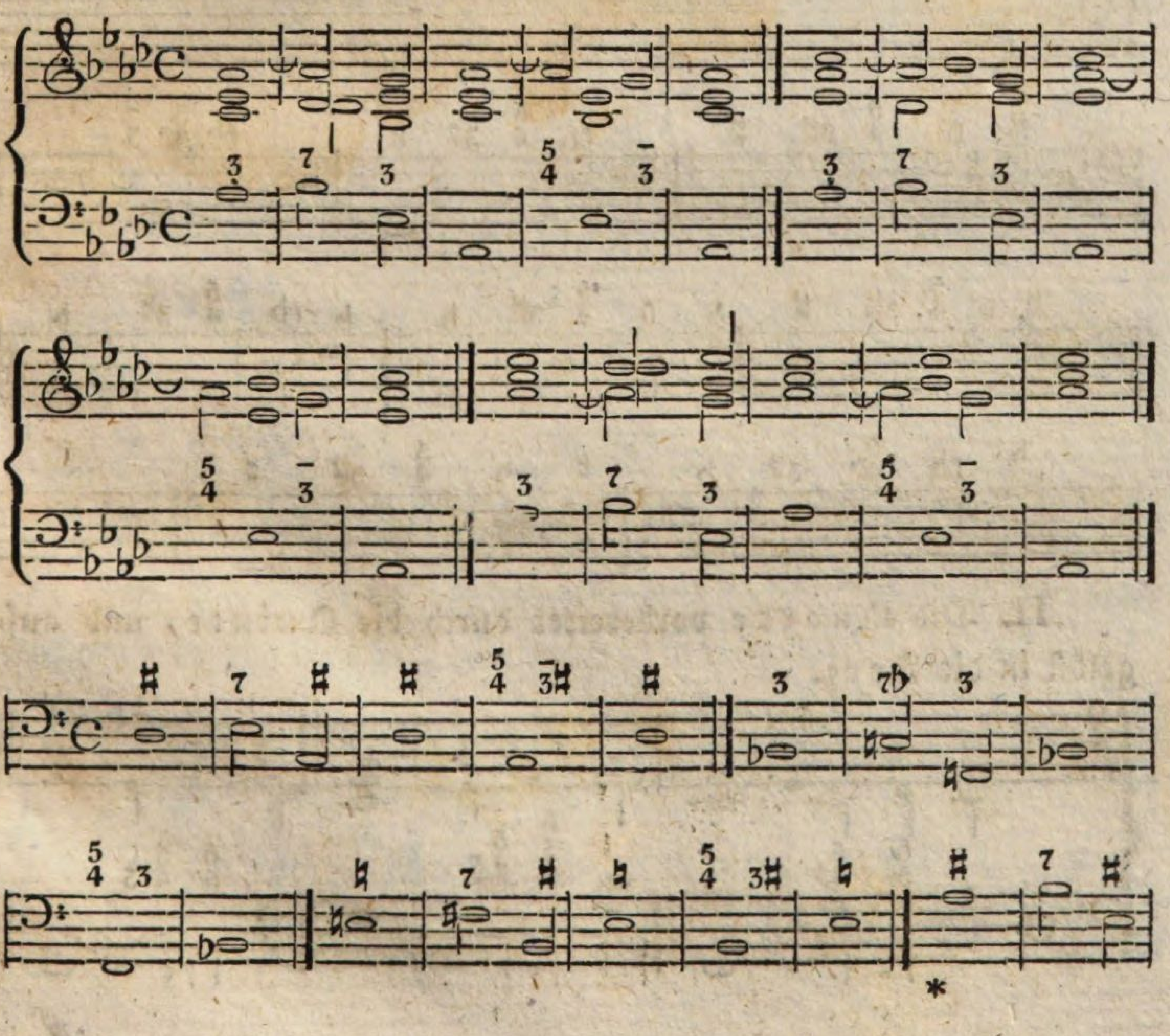
IV. Die Sept vorbereitet durch die Sext, und aufgelőst in die Sext.

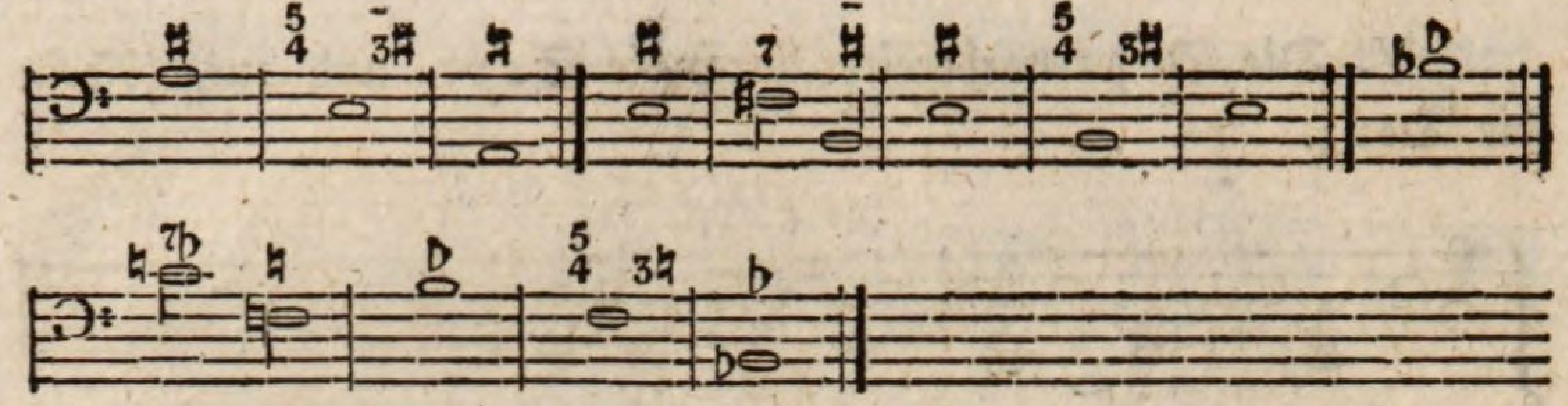


V. Die Sept vorbereitet durch die Sext, und aufgelöst in die Terz.

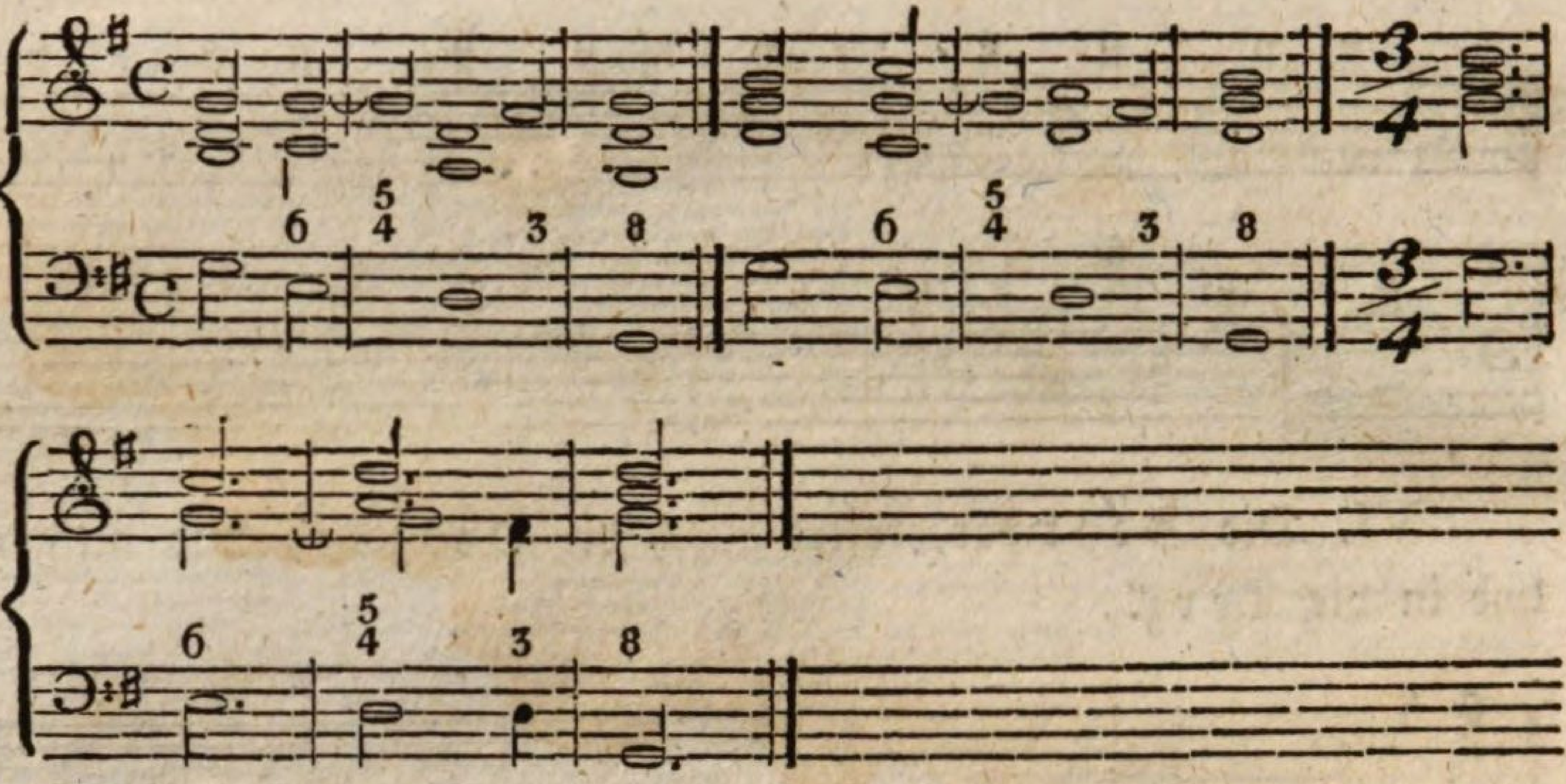


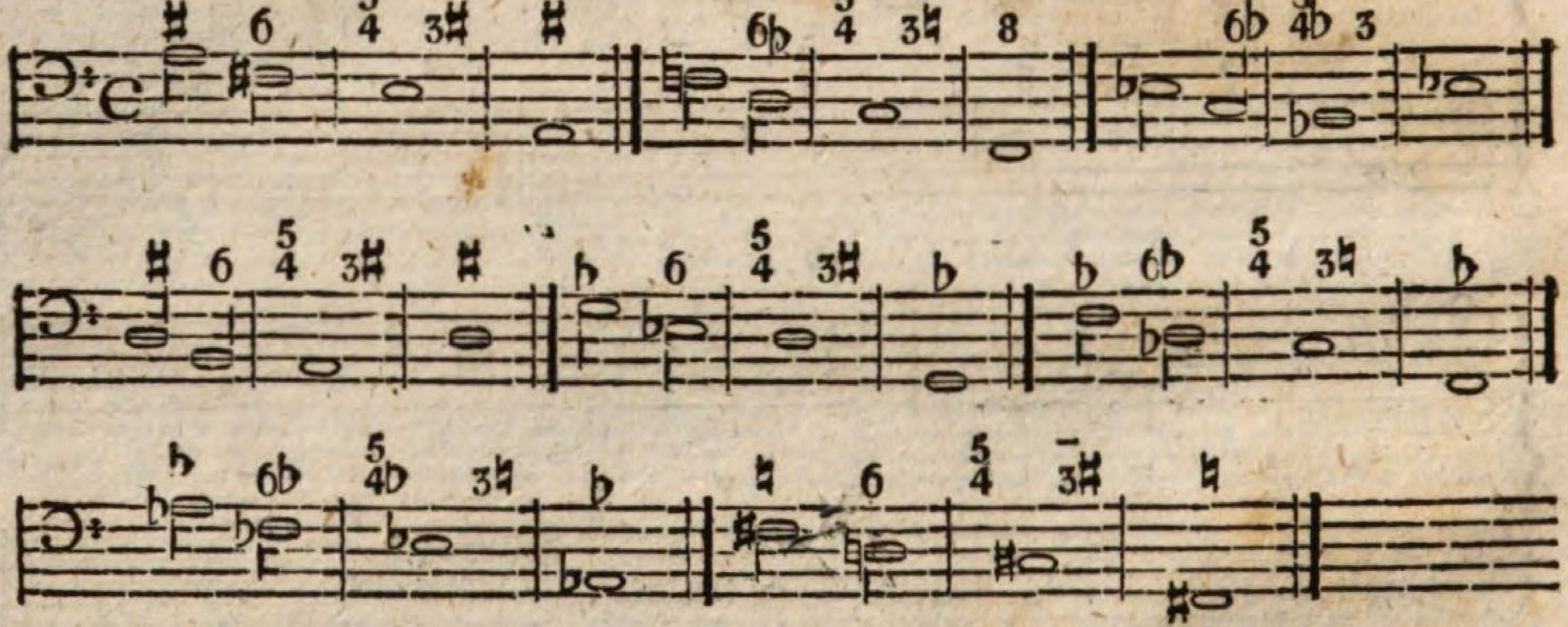
VI. Die Sept vorbereitet durch die Octave, und aufgelöst in die Terz.



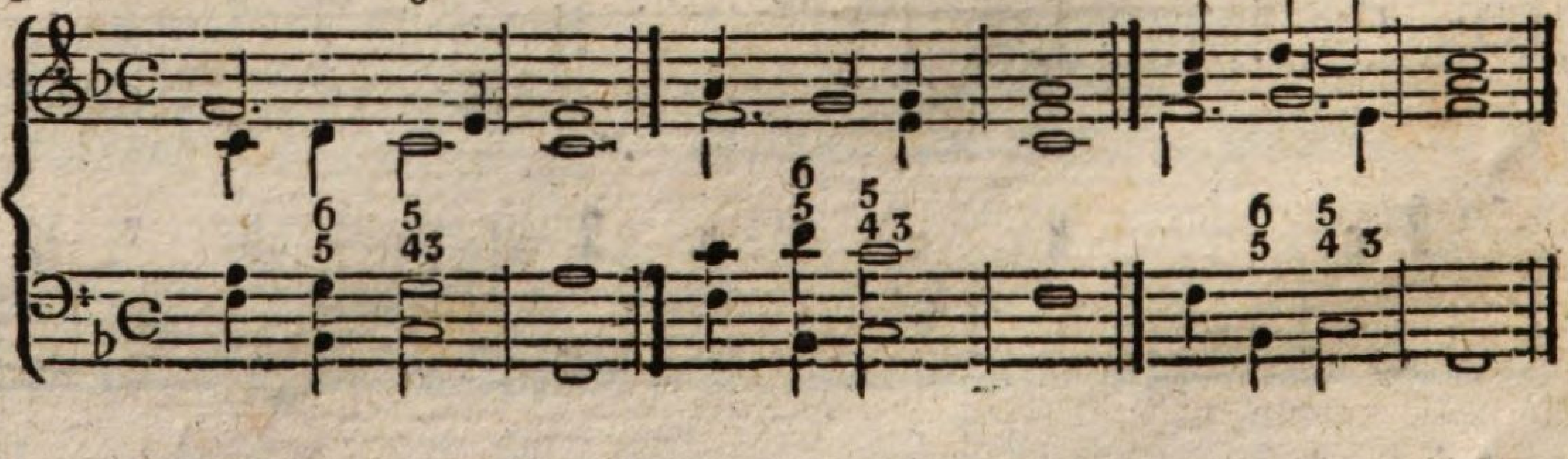


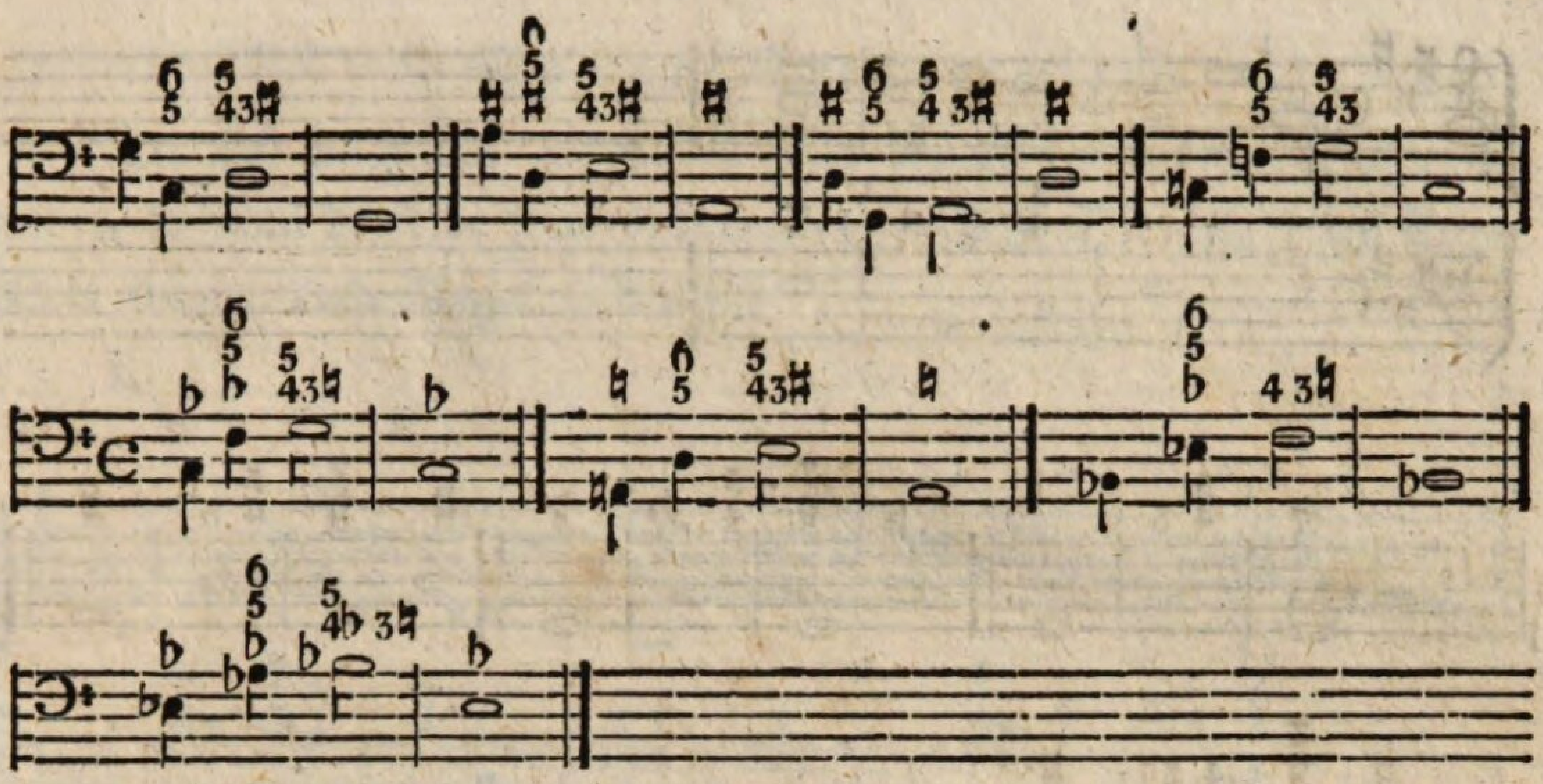
I. Die Quarte vorbereitet durch die Terz, und aufgelöst in die Terz.



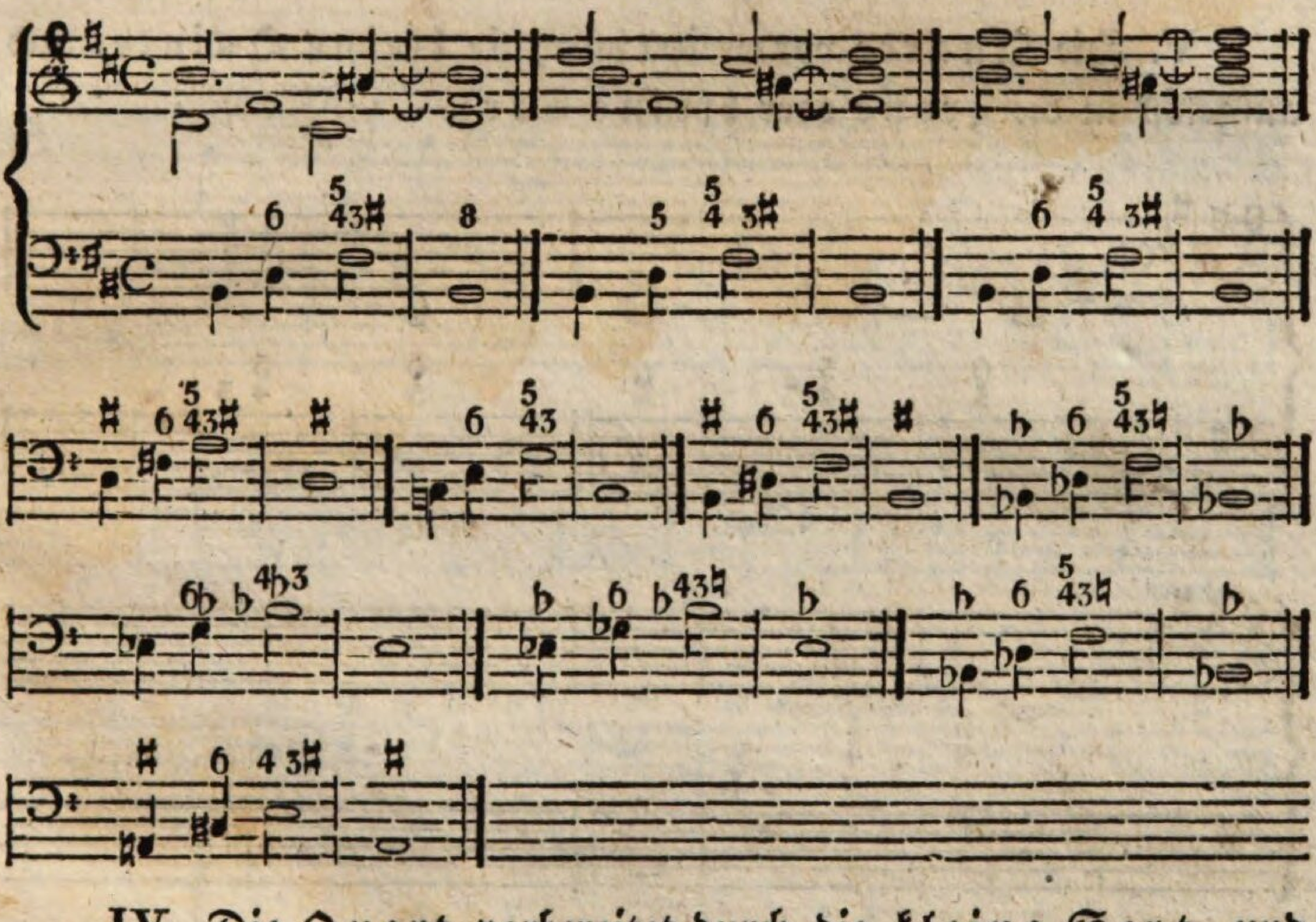


II. Die Quarte vorbereitet durch die Quinte, und aufgelöst in die Terz.

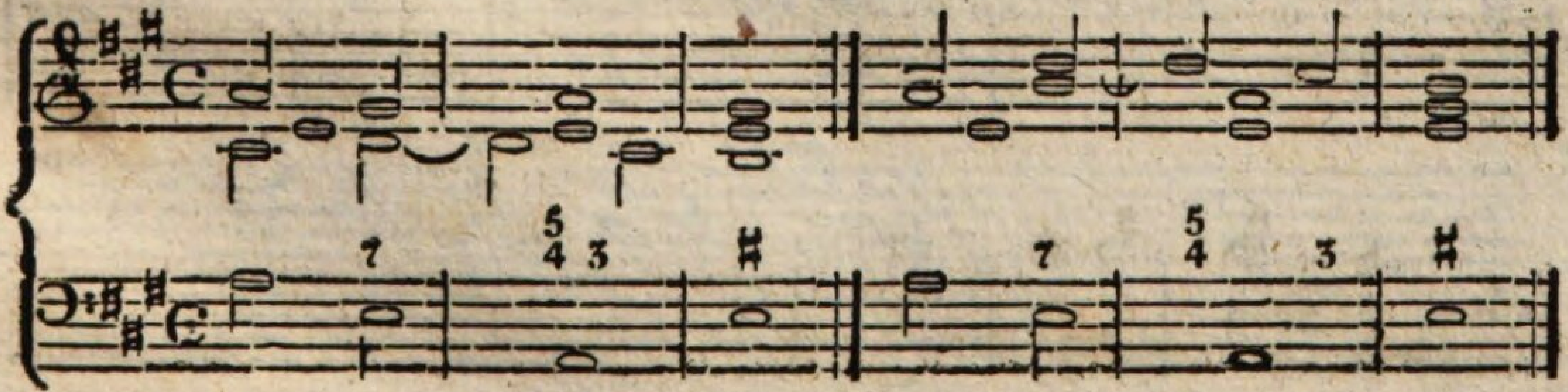


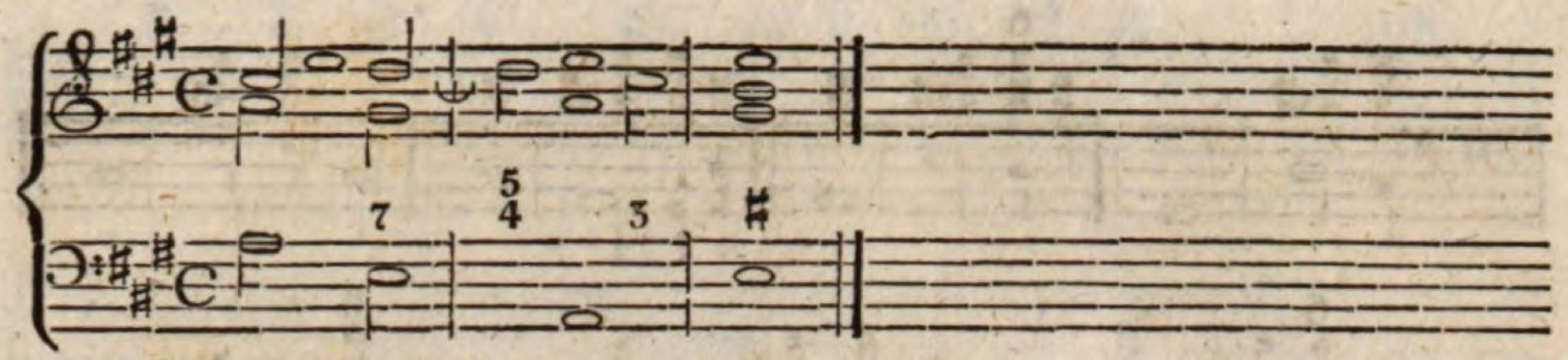


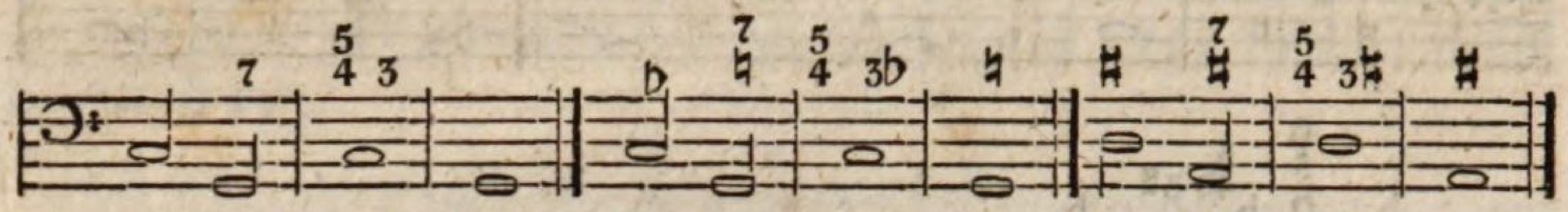
III. Die Quart vorbereitet durch die Sext, und aufgelöst in die Text.

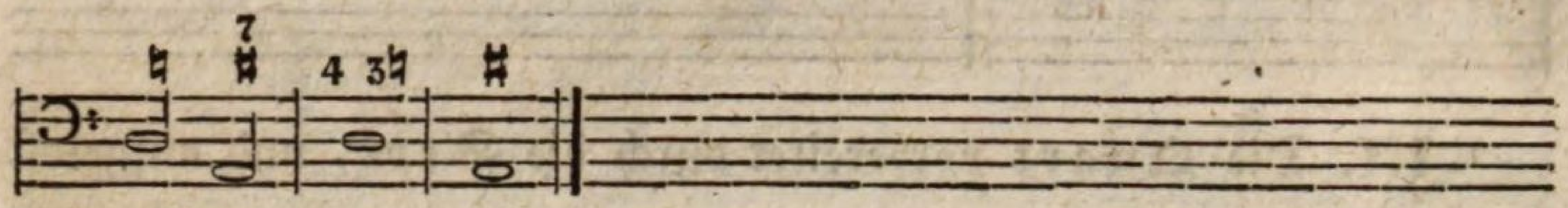


IV. Die Quart vorbereitet durch die kleine Sept, und aufgelöst in die Terz.

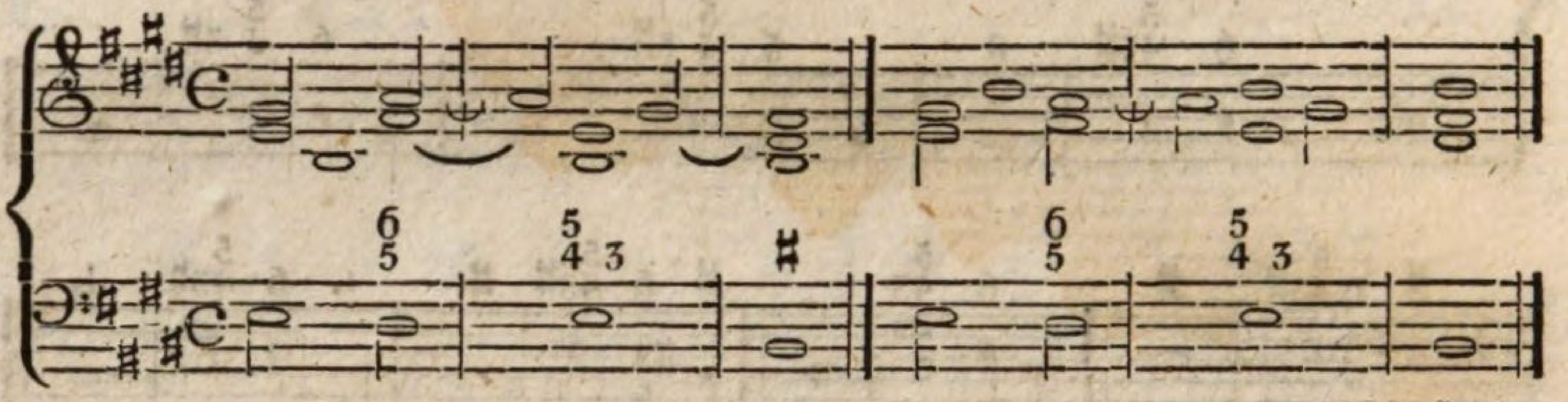


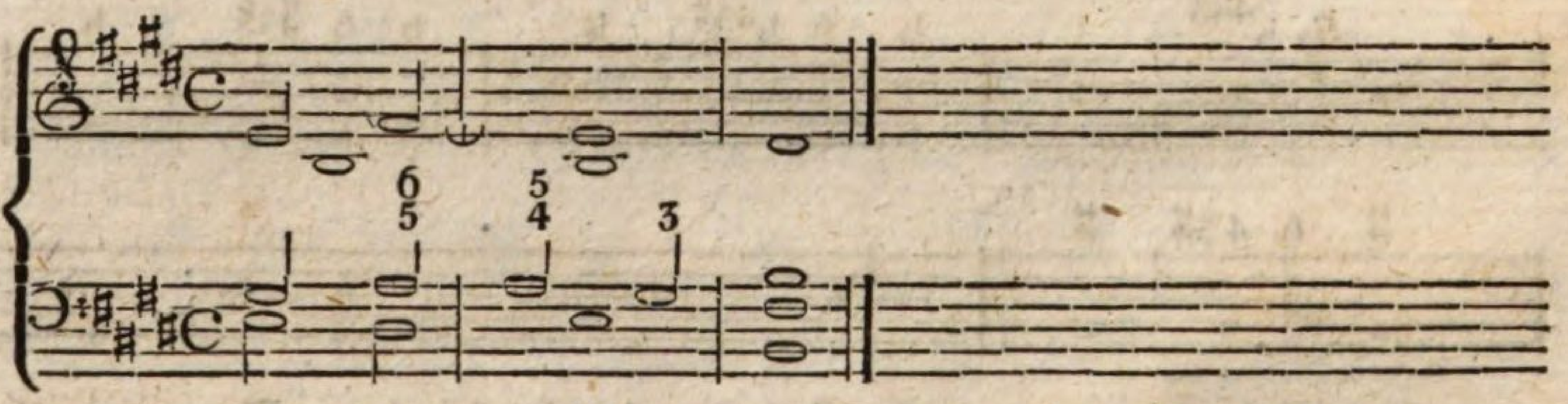


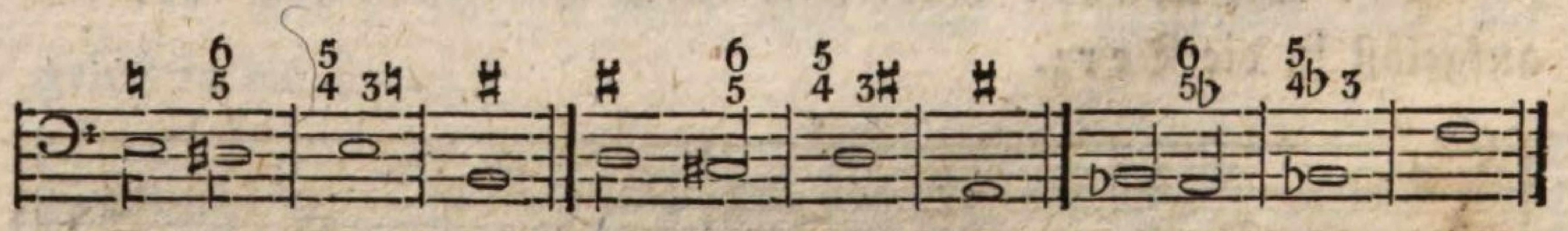




V. Die **Quarte** vorbereitet durch die kleine **Quinte**, und aufgelöst in die **große** oder **kleine Terz**.



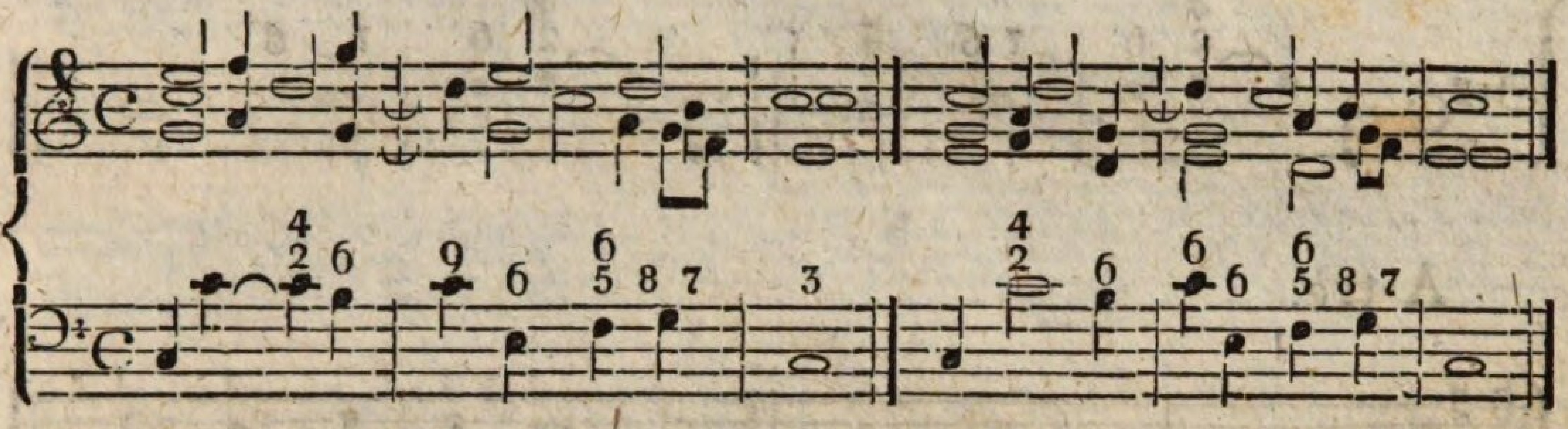




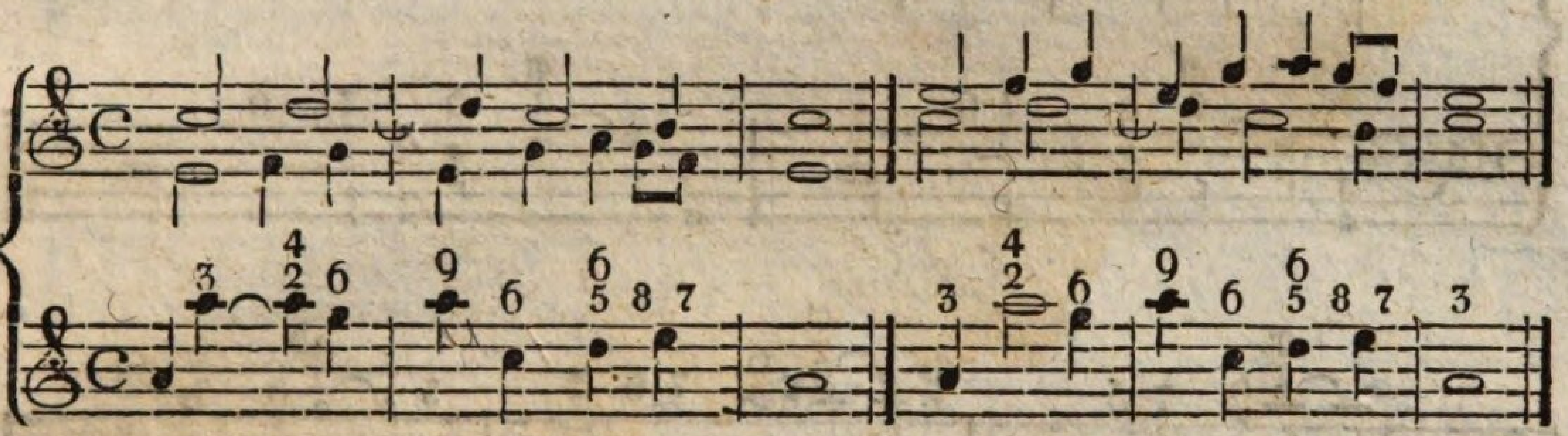
Von der Secunde.

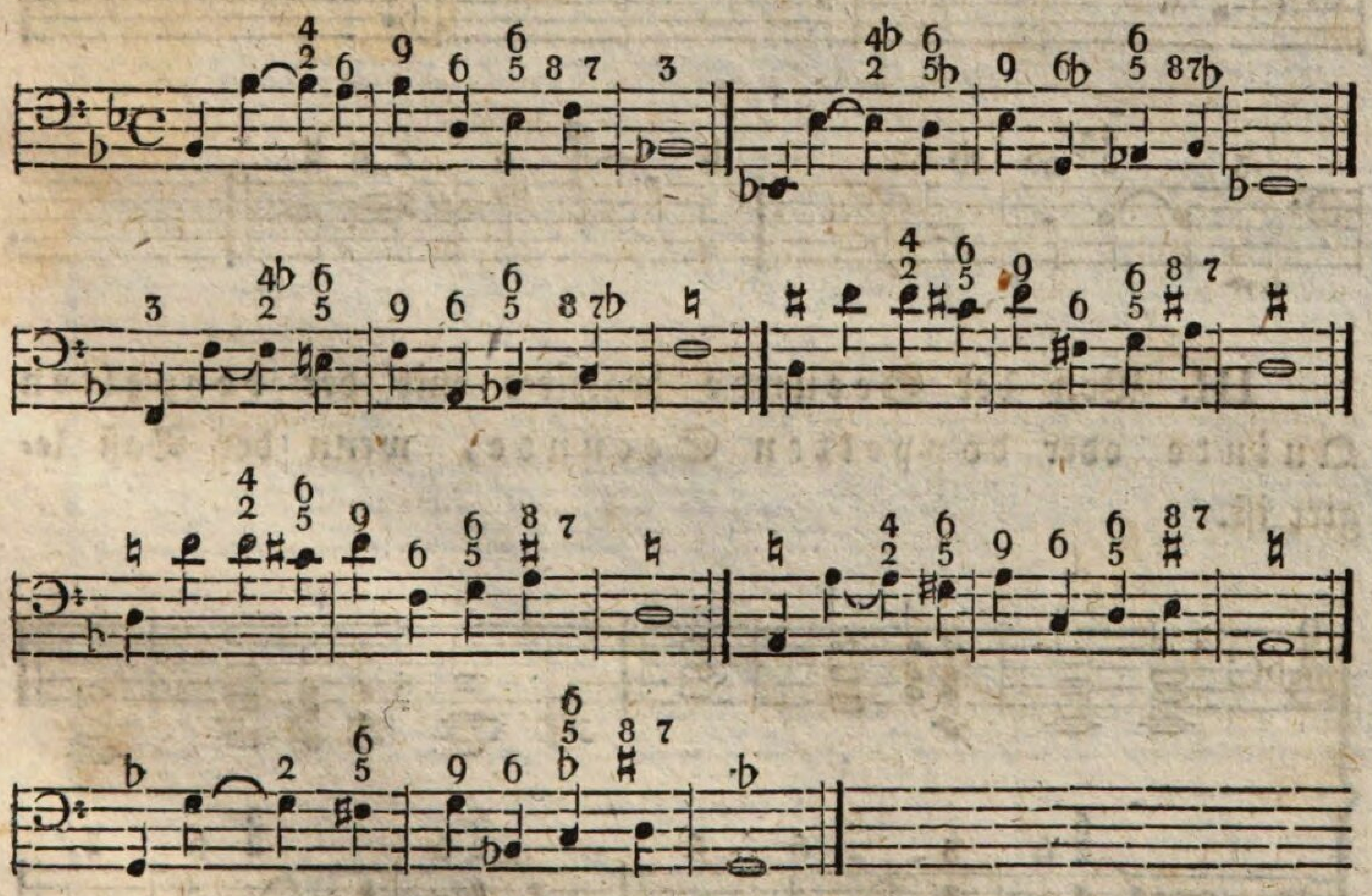
Da sich nach der Harmonielehre die Dissonanz im Basse befindet, so muß derselbe stets vorbereitet werden. Die folgenden Beyspiele mögen diese Regel erläutern:

I.



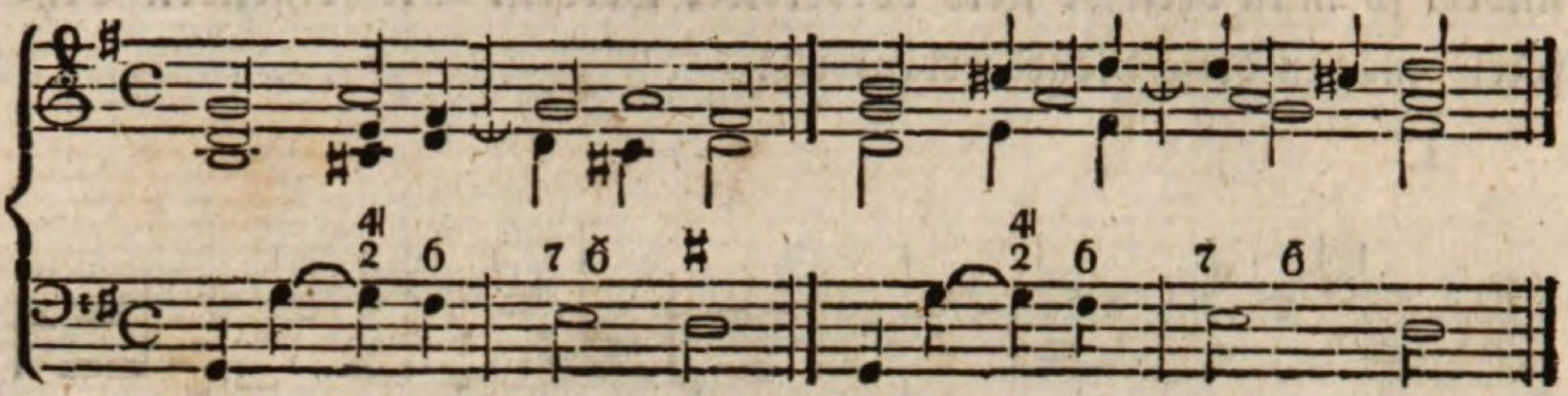
A trè mit Quart-Sept ohne der Sext.



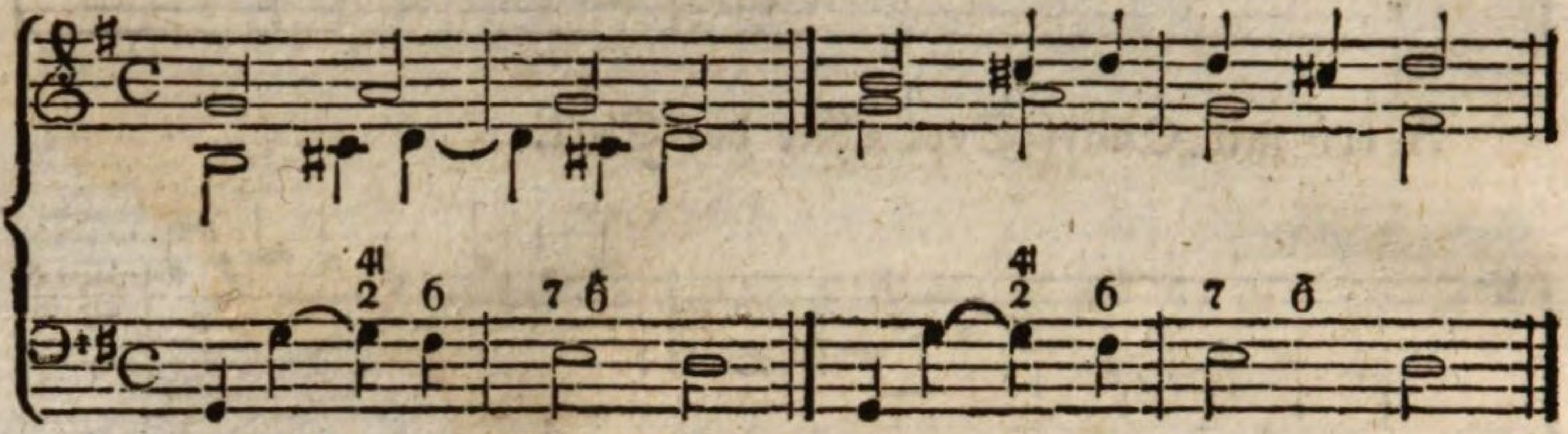


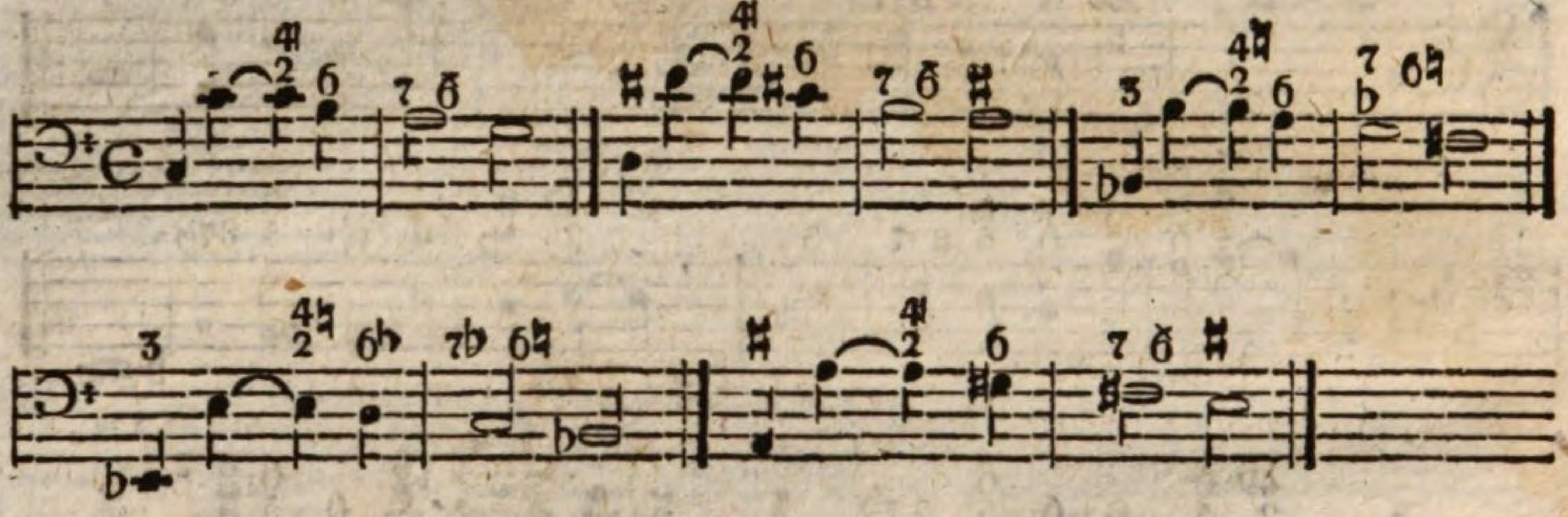
NB. Diese Beyspiele müssen drey- und vierstimmig geübt werden.

II. Von der Secunde und Quarte, wenn der Baß gebunden ist und in einen andern Ton übergeht.

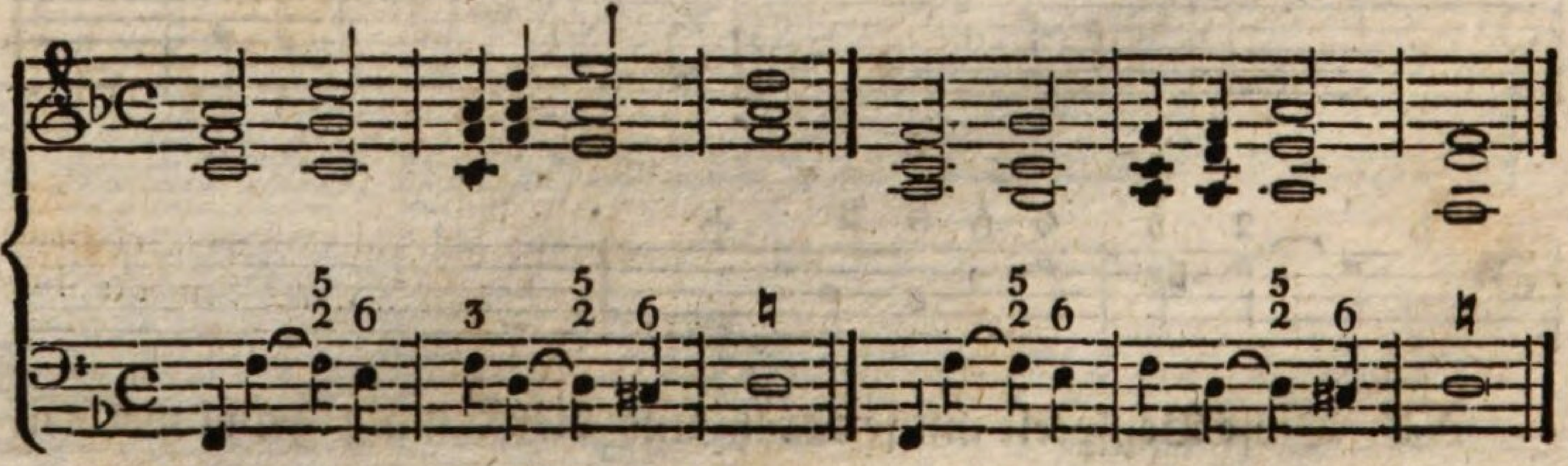


A trè.

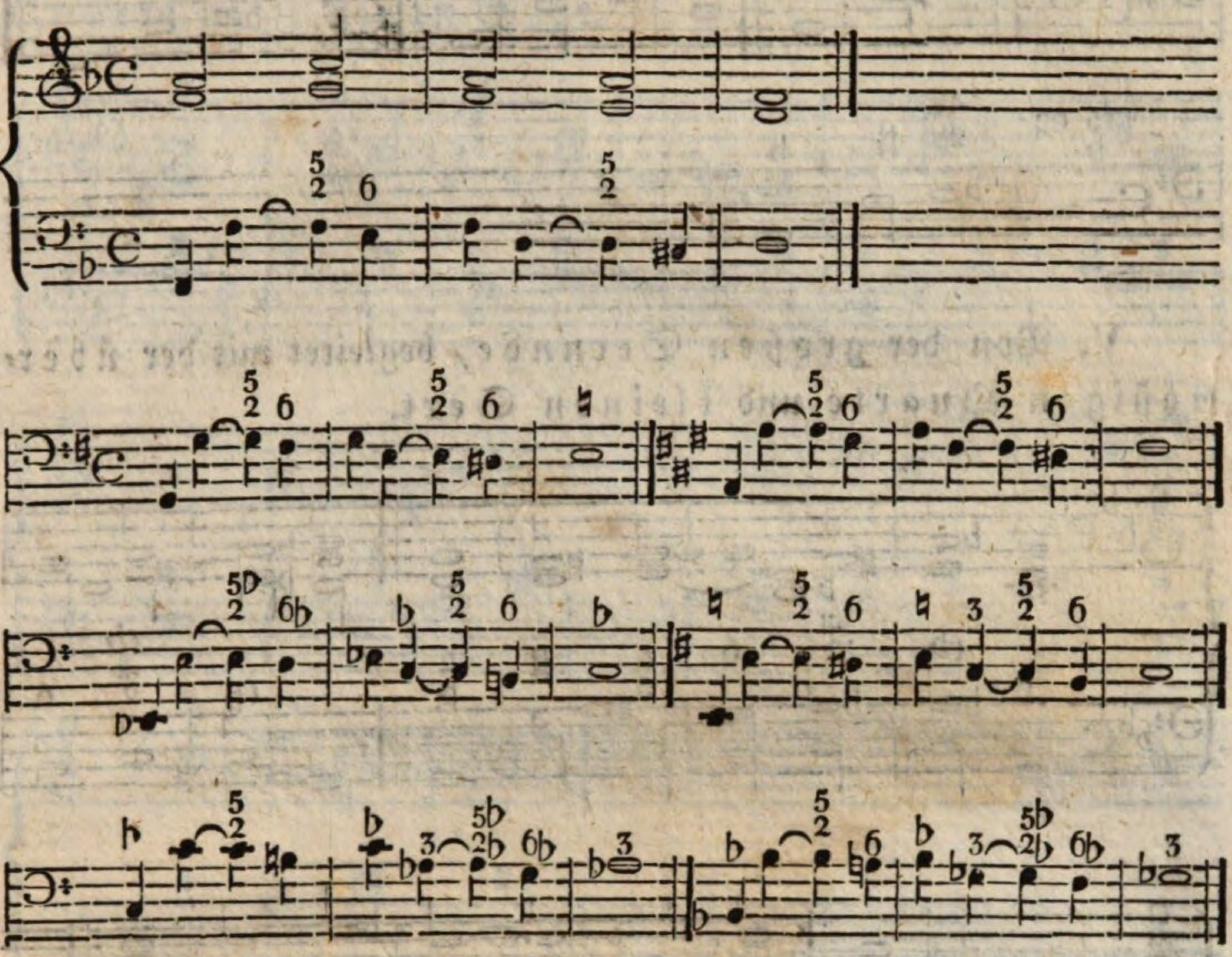




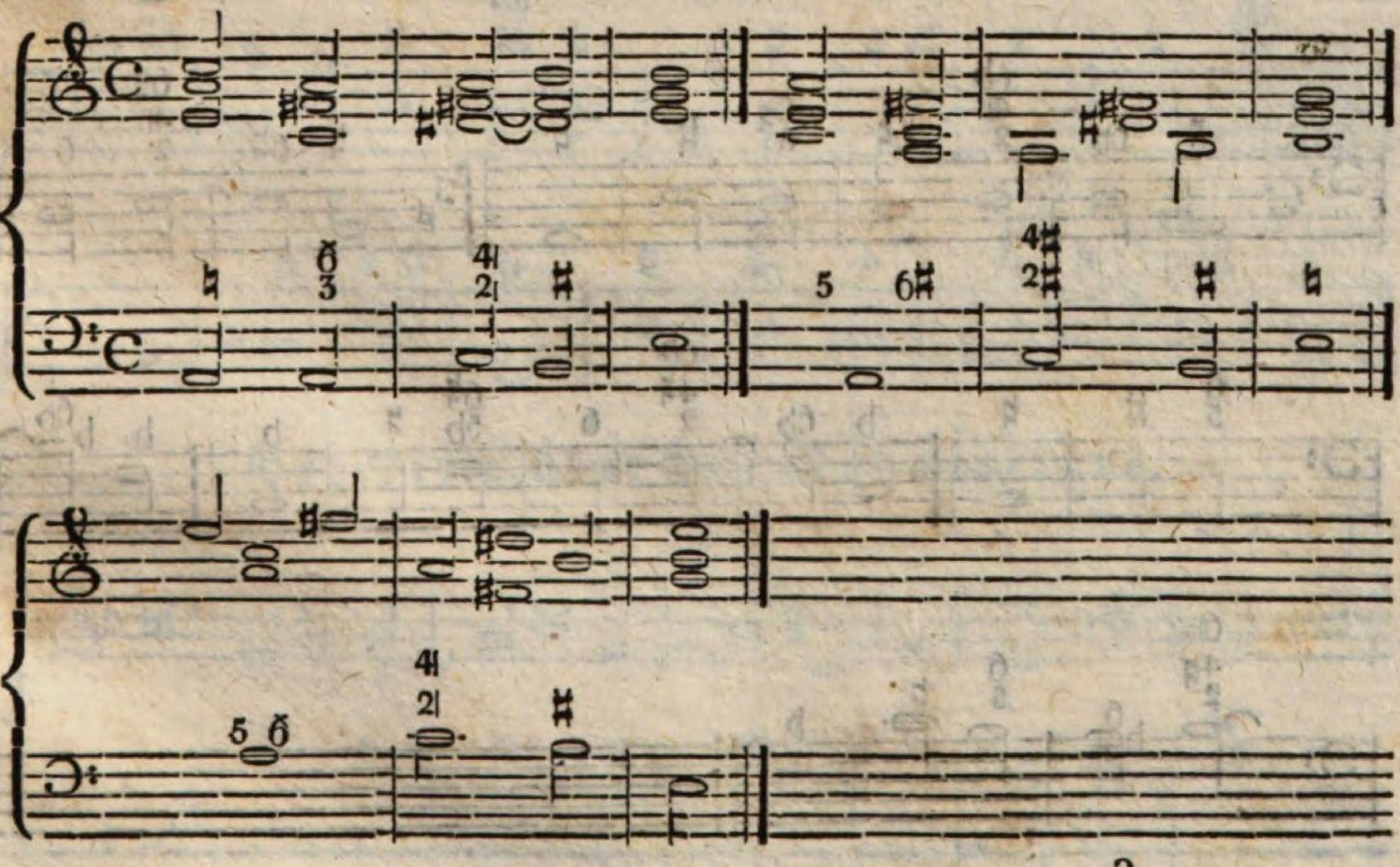
III. Von der Secunde begleitet mit der doppelten Quinte oder doppelten Secunde, wenn der Baß legirt ist.

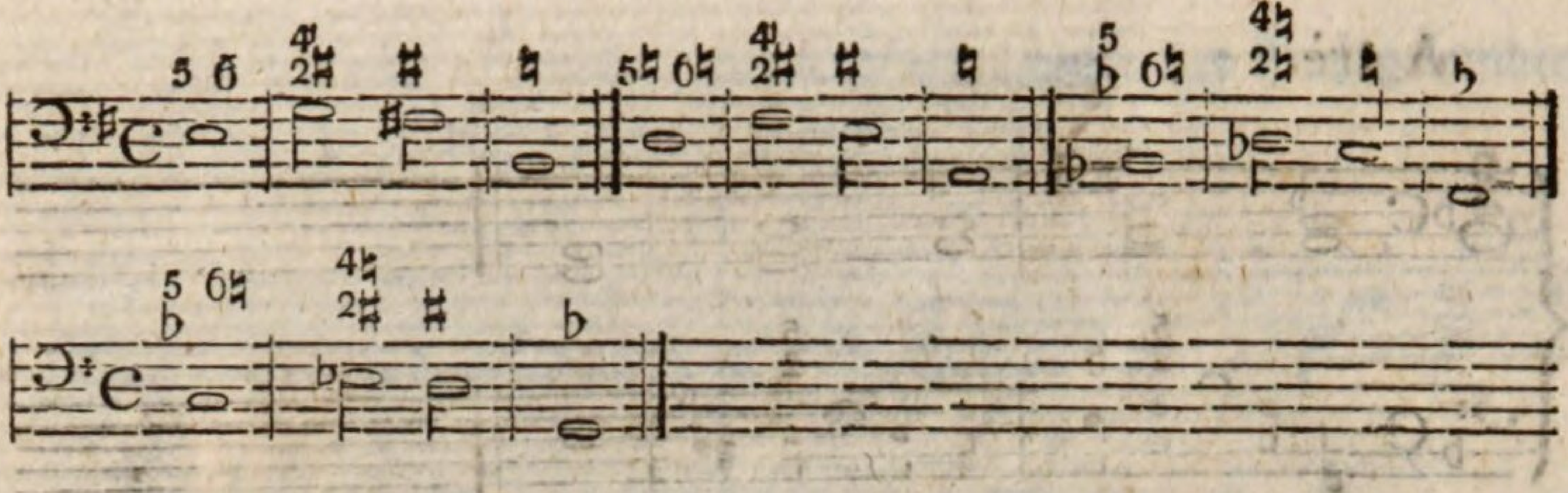


A trè.

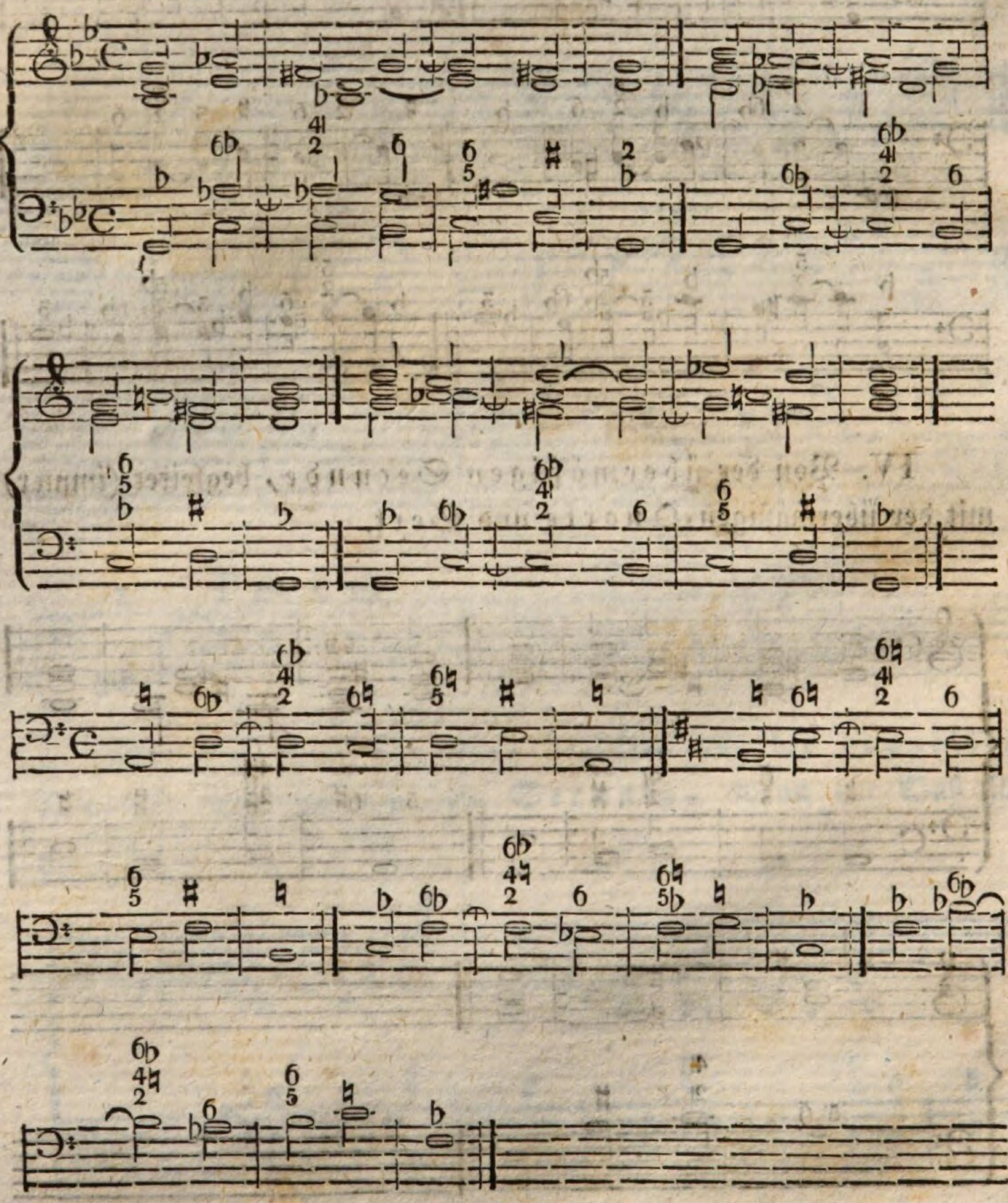


IV. Von der übermäßigen Secunde, begleitet (immer) mit der übermäßigen Quarte und Sext.

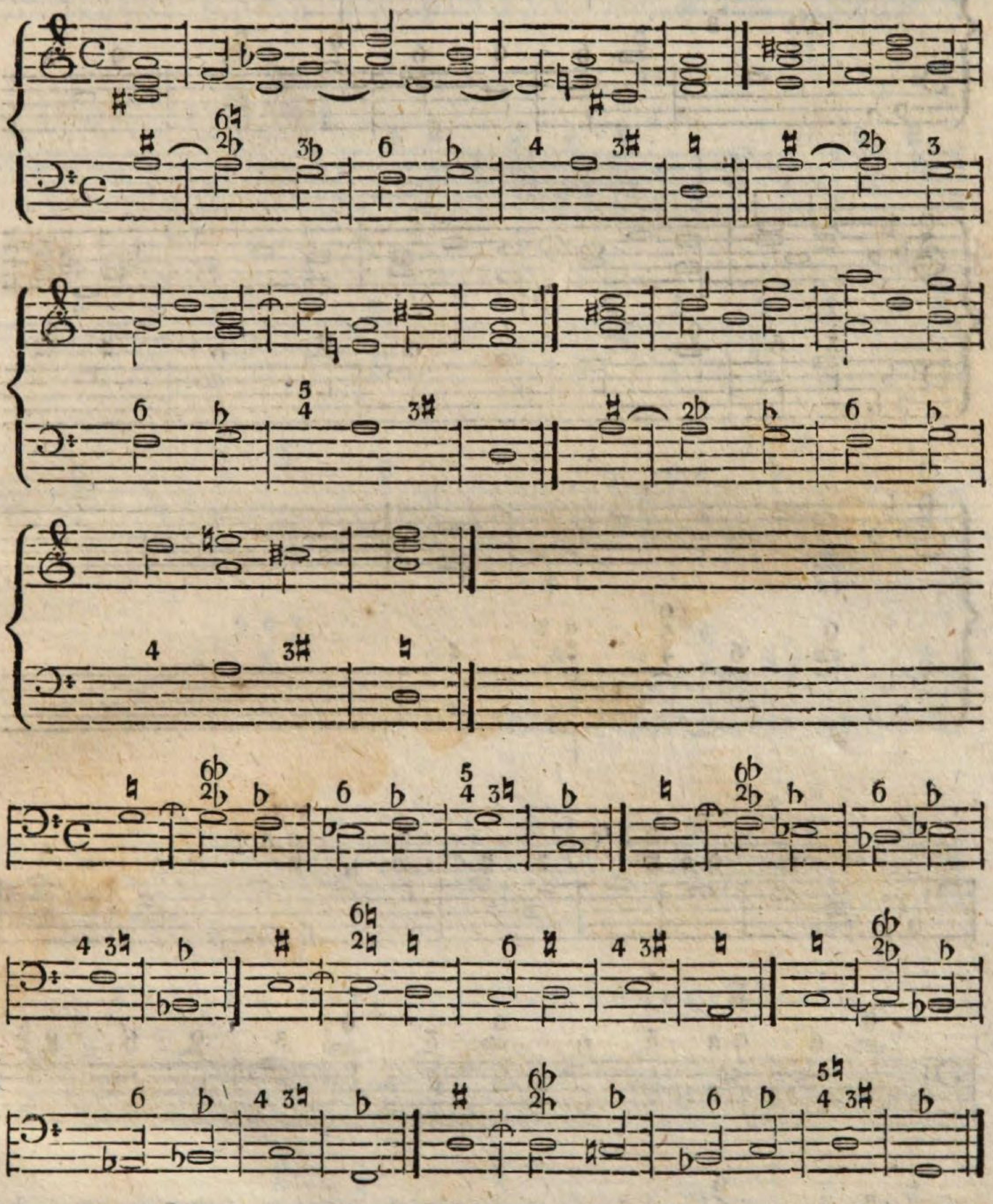




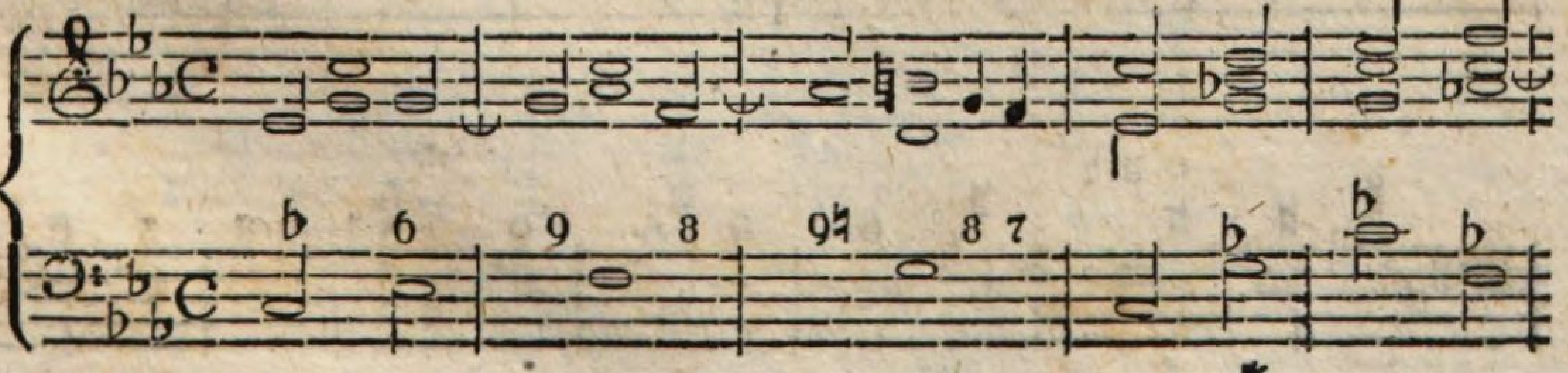
V. Von der großen Secunde, begleitet mit der übermäßigen Quarte und kleinen Sext.

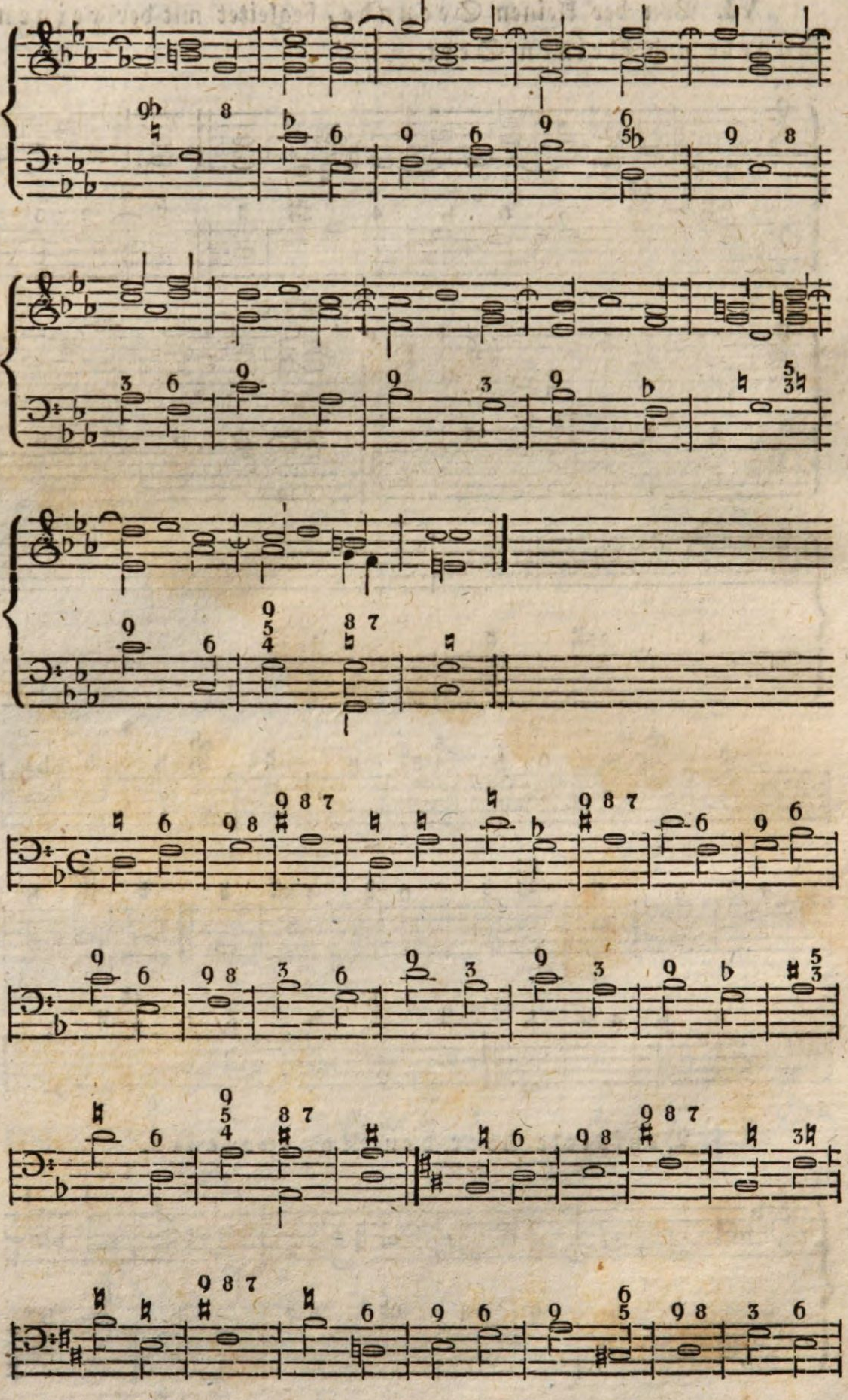


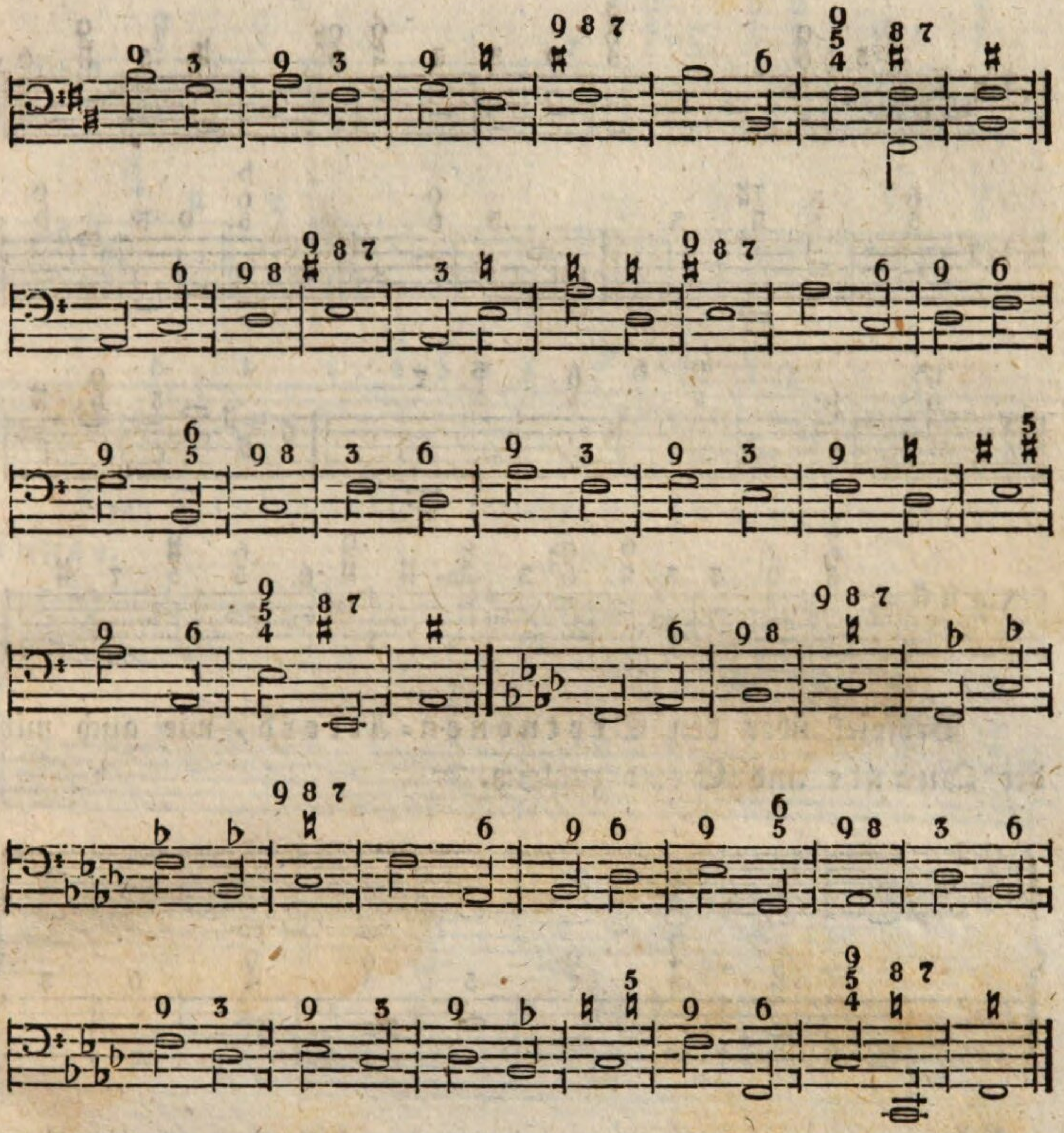
VI. Von der kleinen Secunde, begleitet mit der reinen Quarte und kleinen Sext.



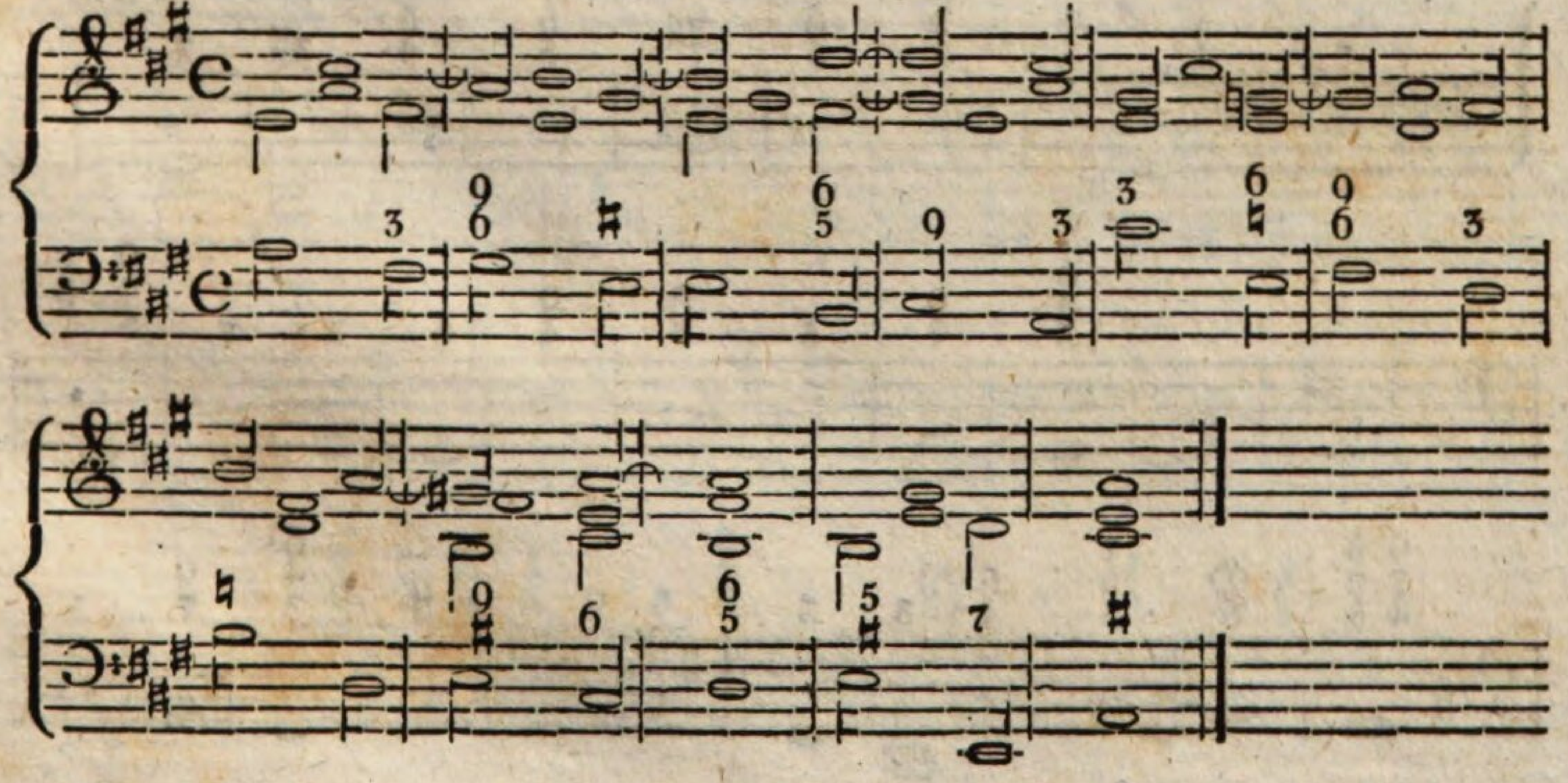
Beyspiele über den Nonenaccord.

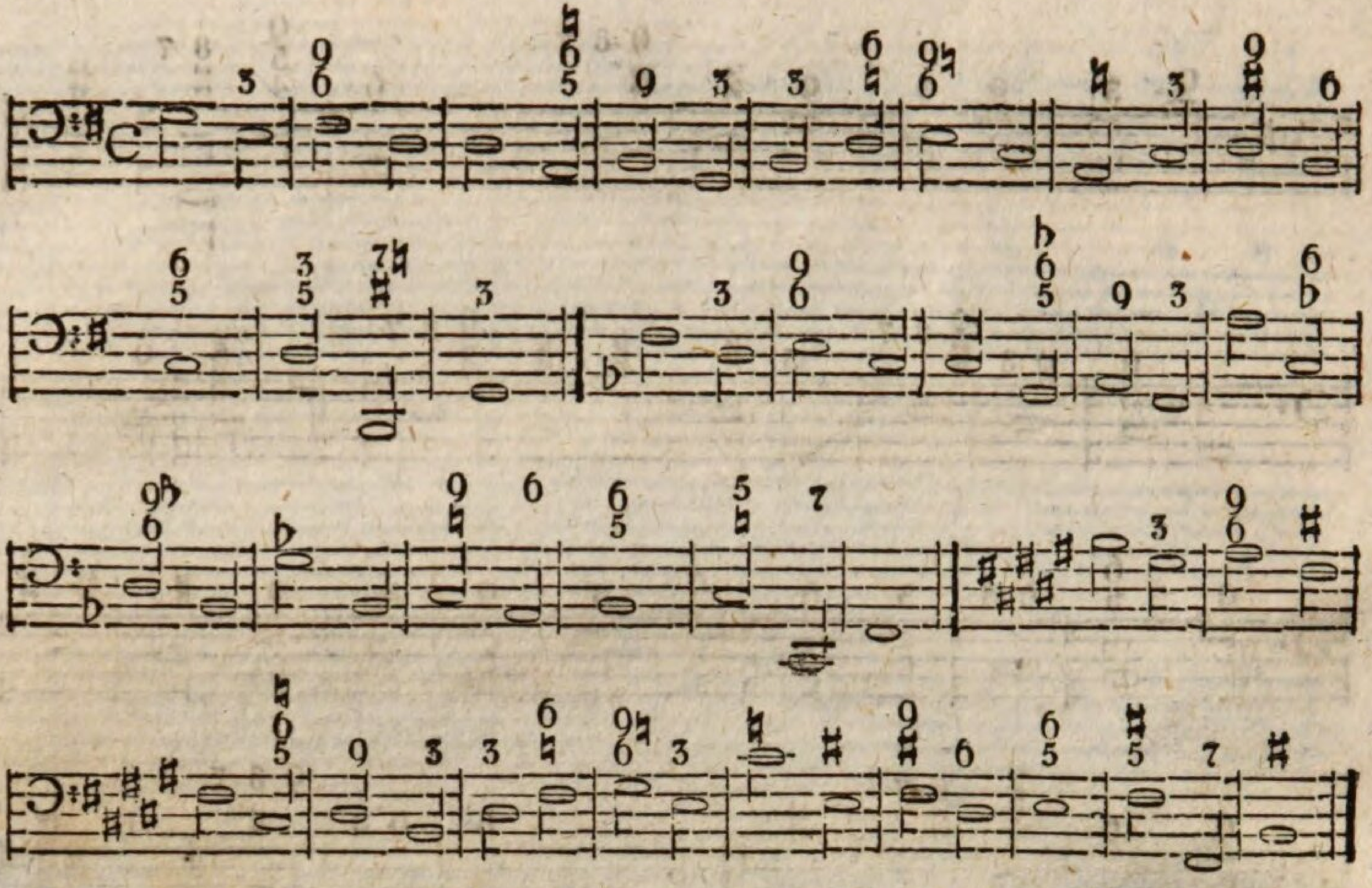




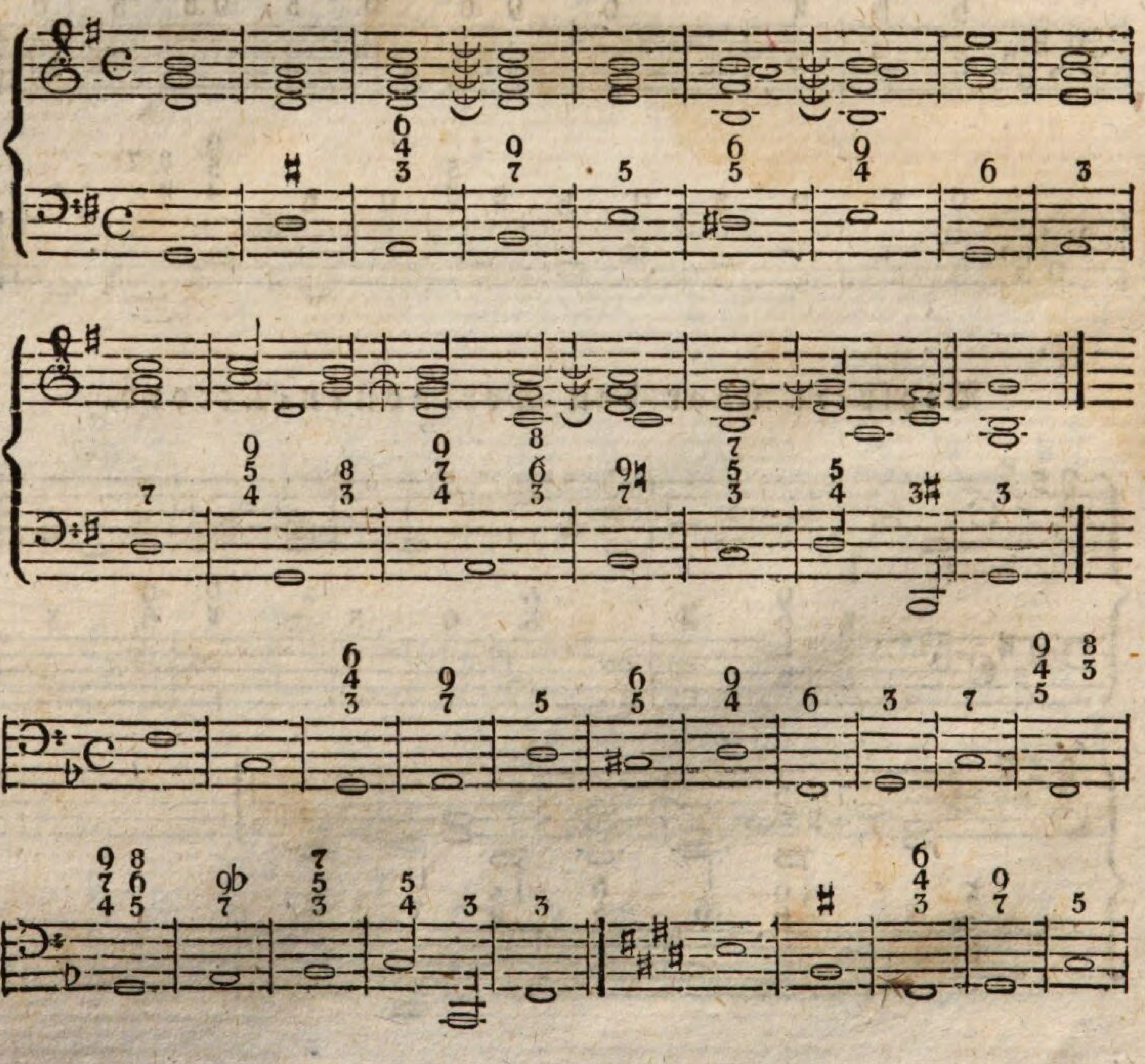


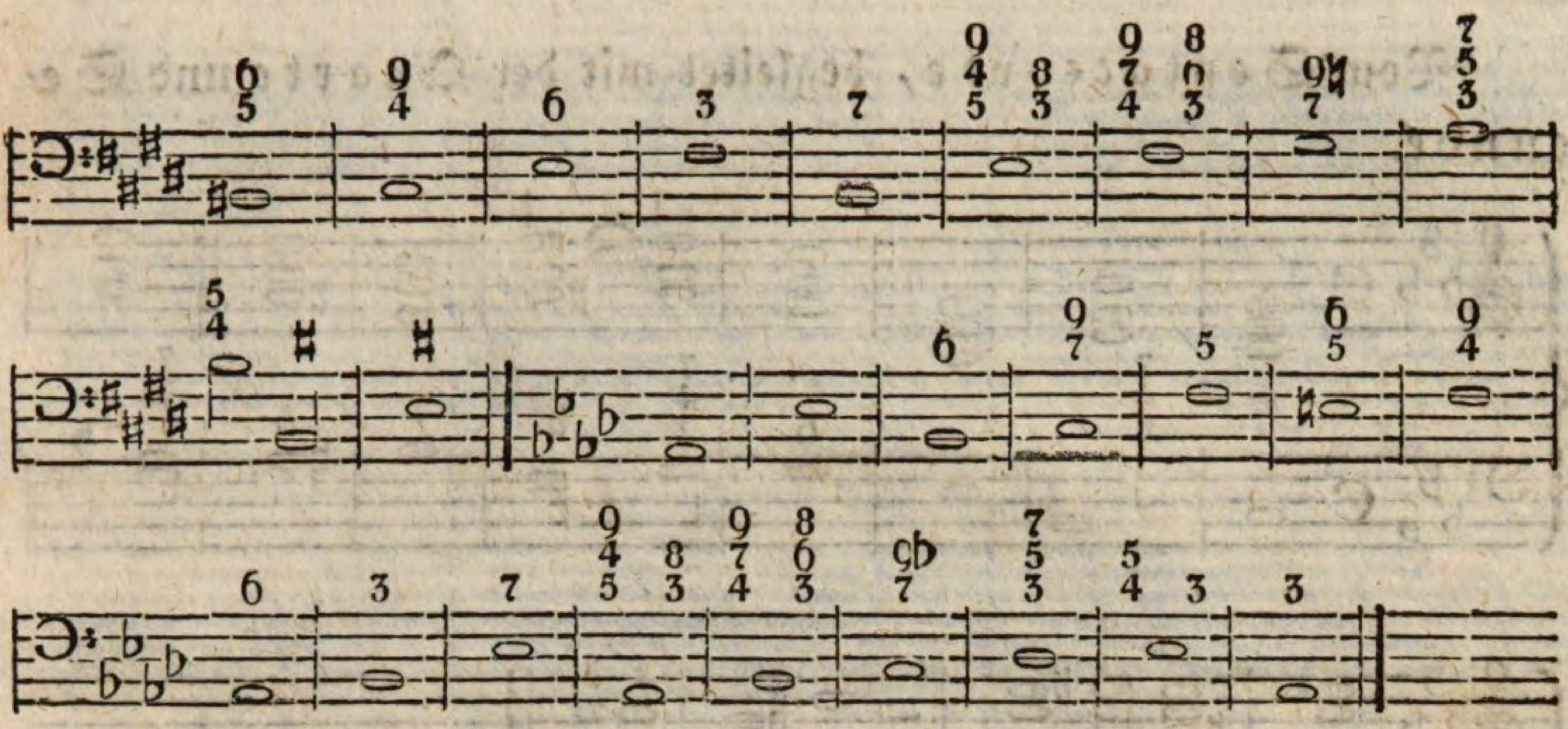
Beyspiel über den Sextnonen-Accord.



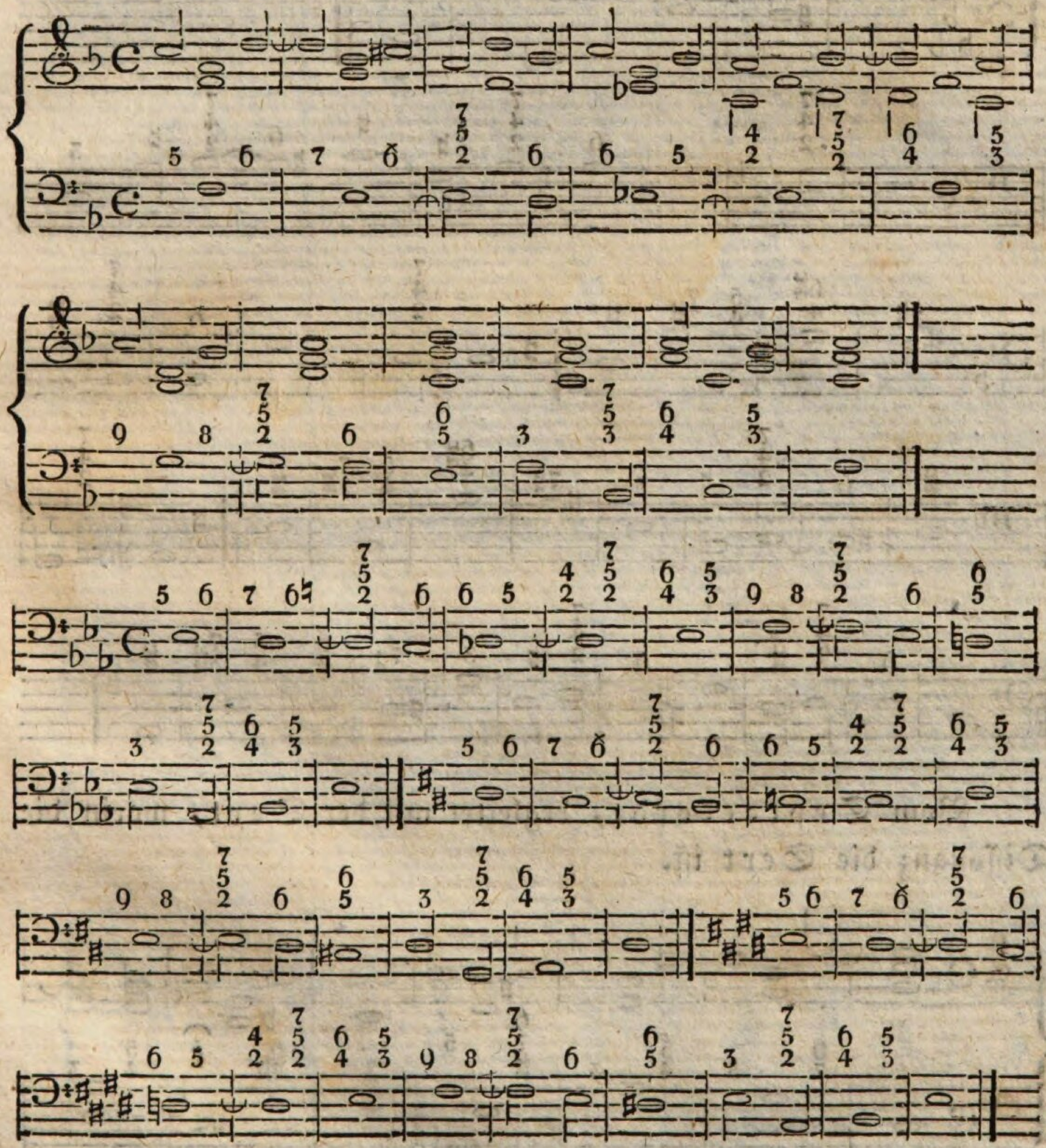


Beyspiel über den Septnonen-Accord, wie auch mit der Quarte und Sept zugleich.

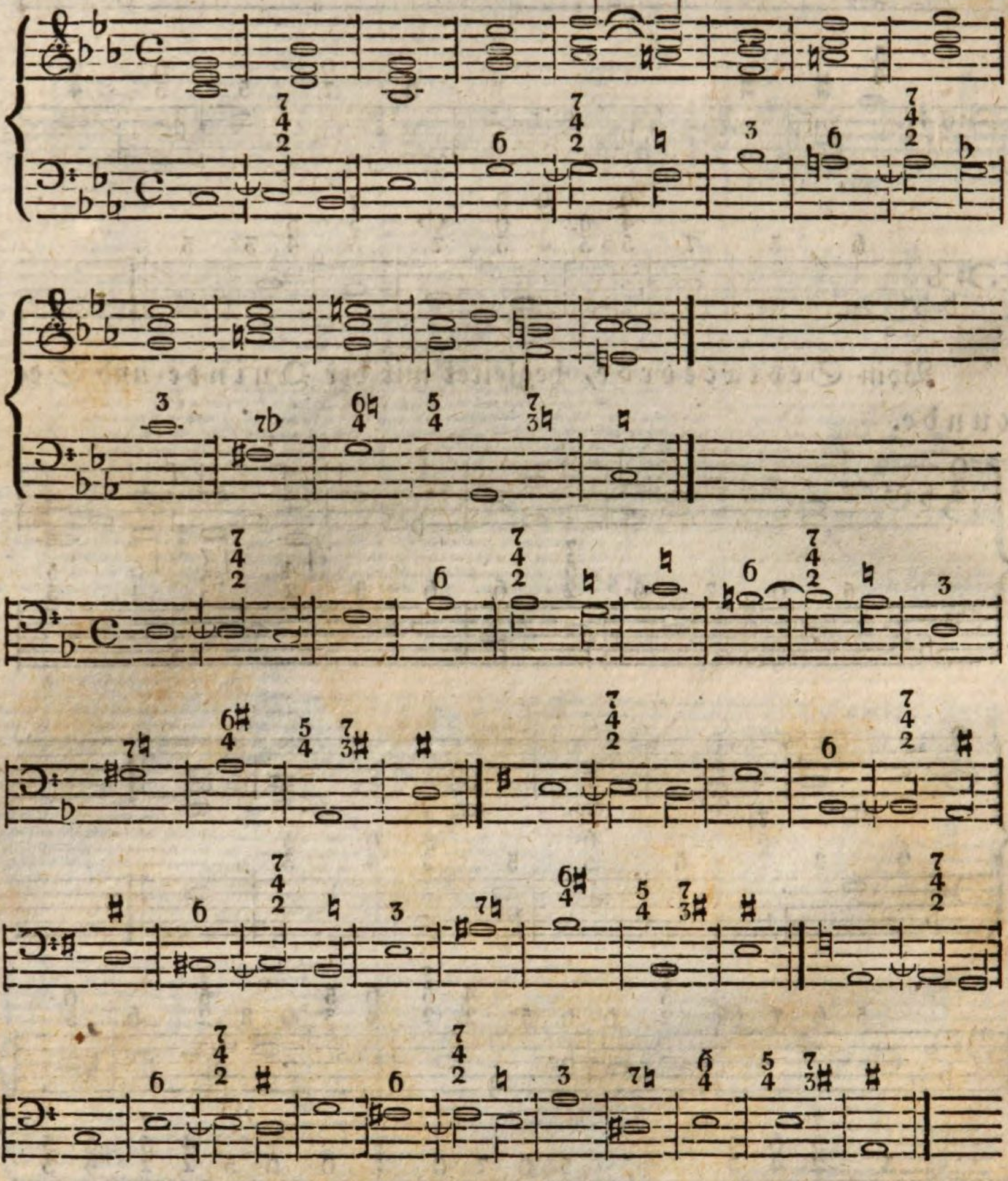




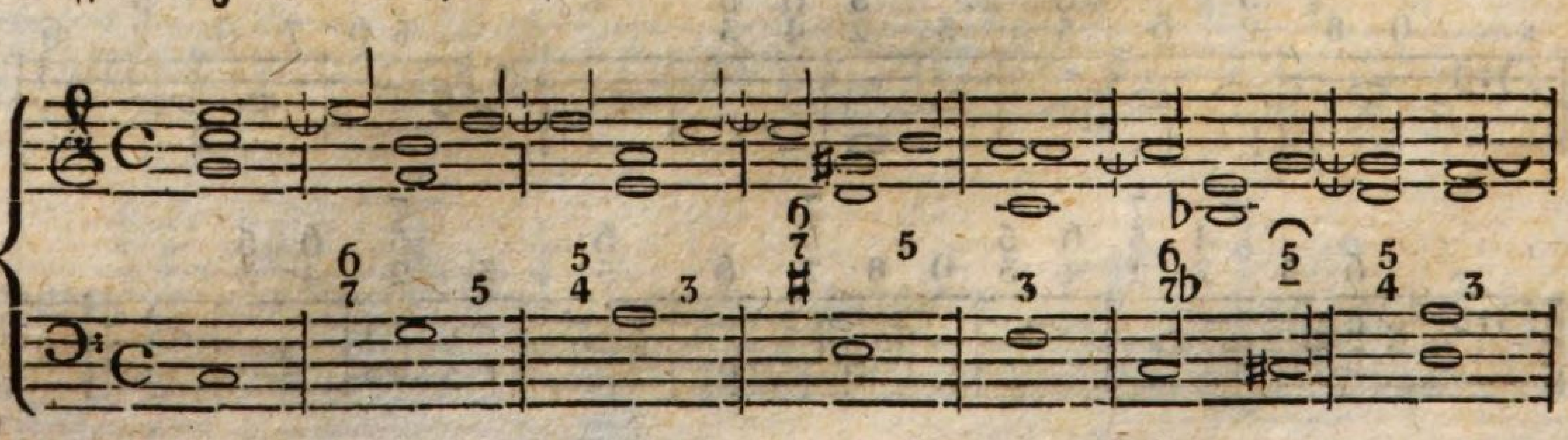
Vom Septaccorde, begleitet mit der Quinte und Secunde.

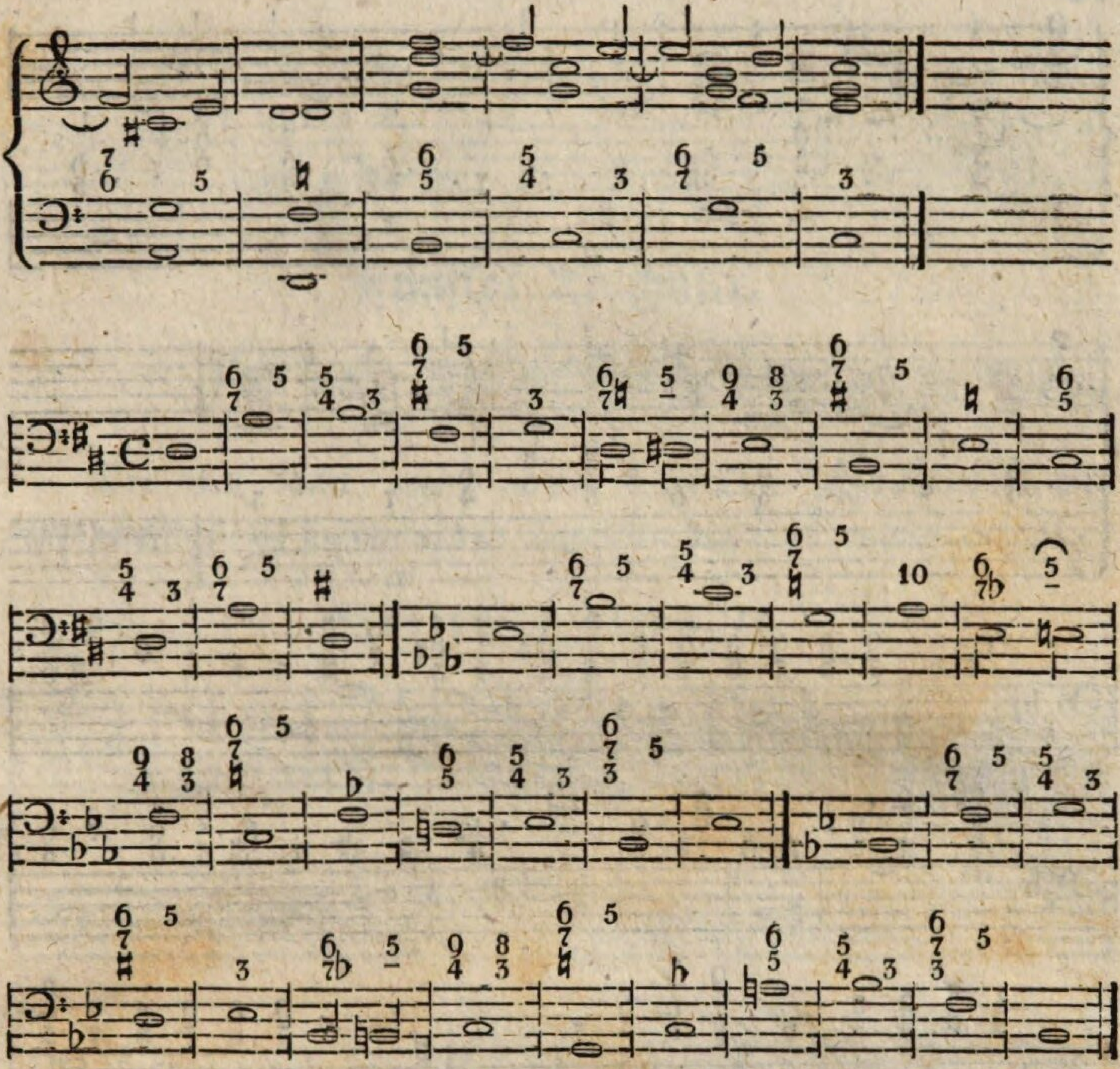


Vom Septaccorde, begleitet mit der Quarte und Secunde.

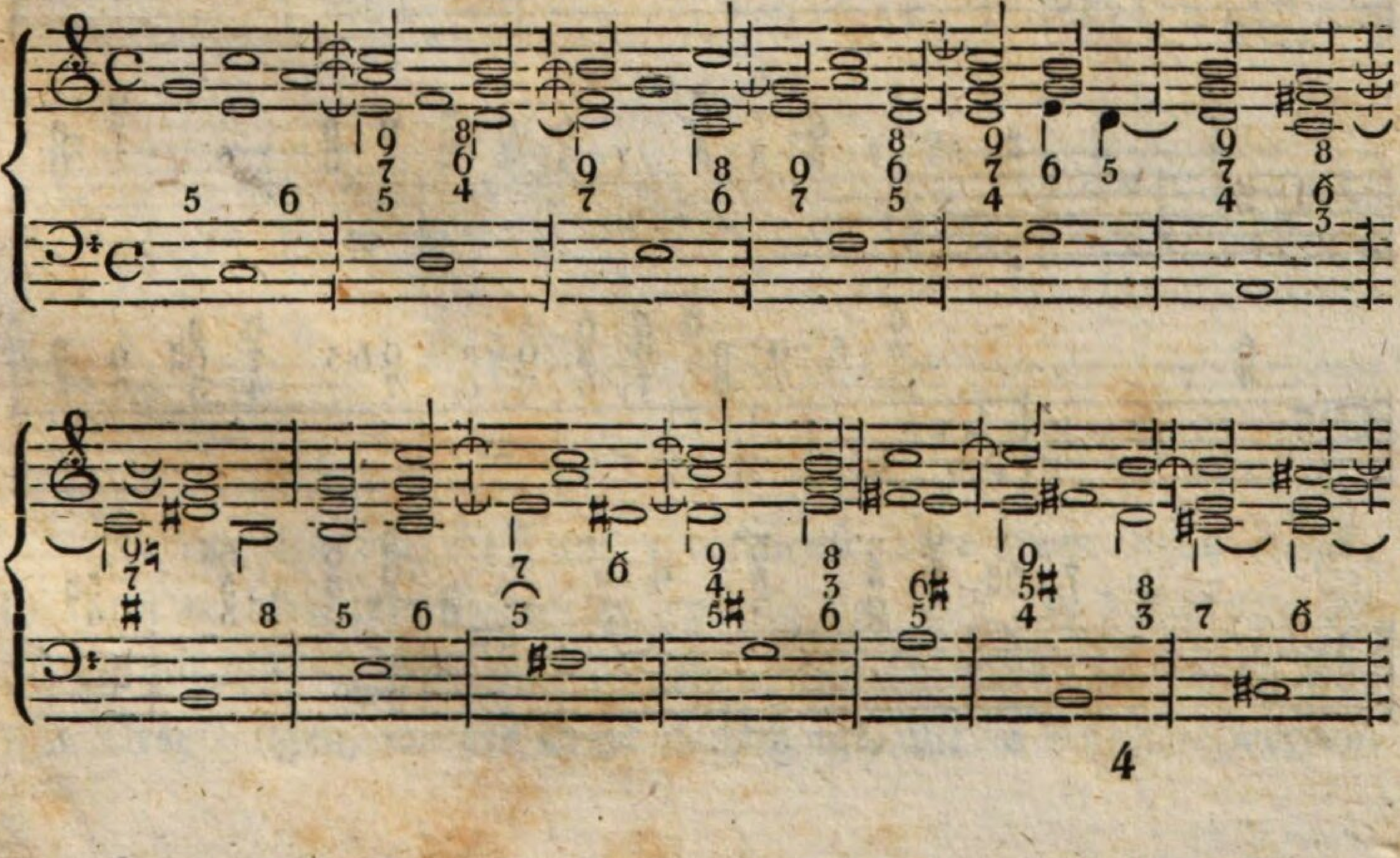


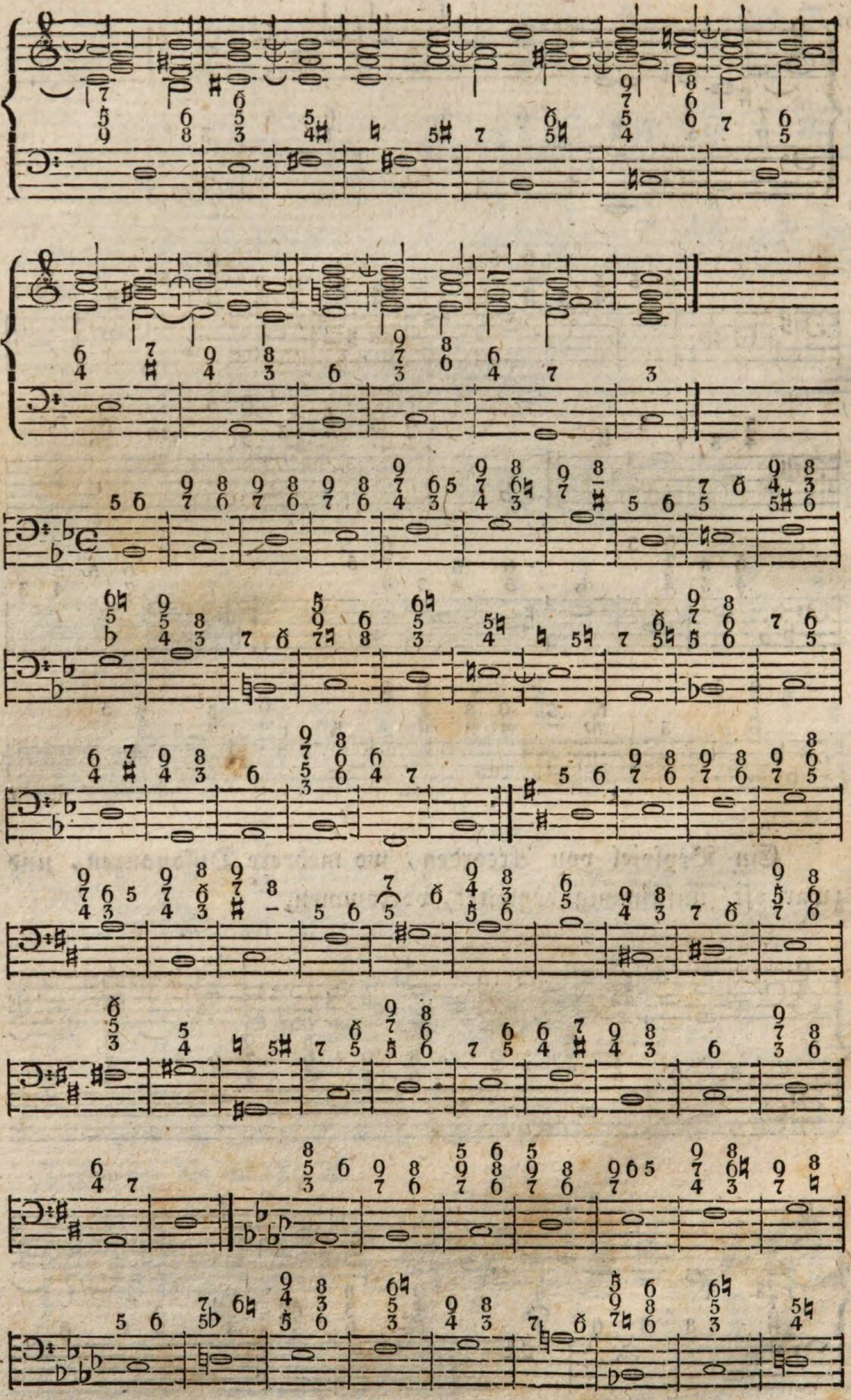
Vom Septaccorde, begleitet mit der Sext, worin die Dissonanz die Sext ist.

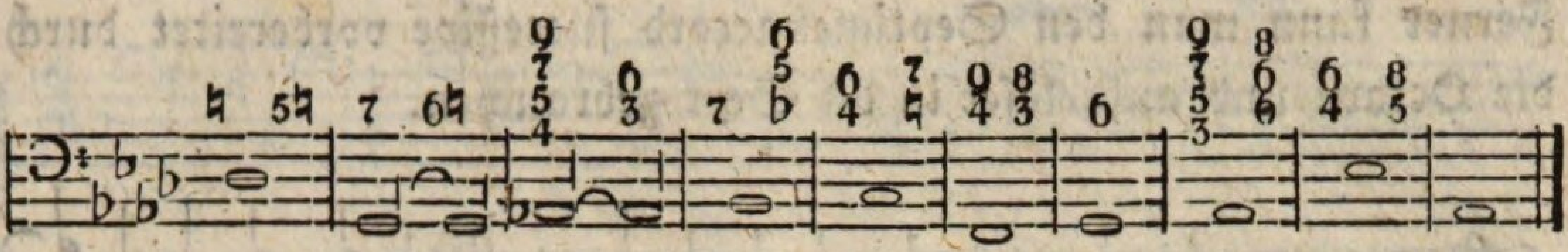




Ein Beyspiel von Accorden, wo mehrere Dissonanzen, und zwar oft fünfstimmig begleitet, vorkommen.





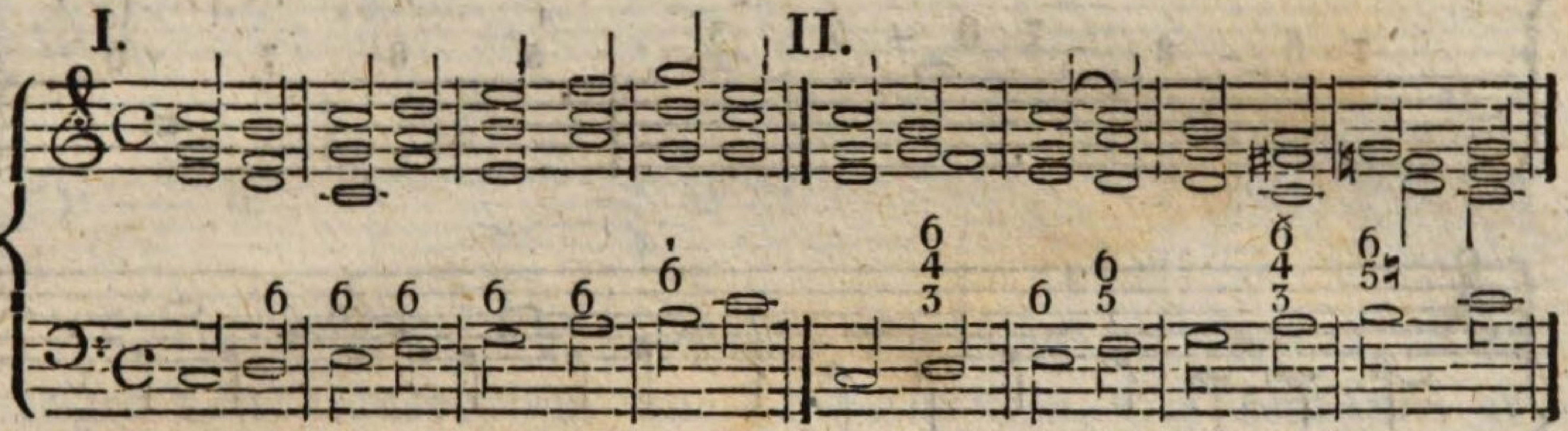


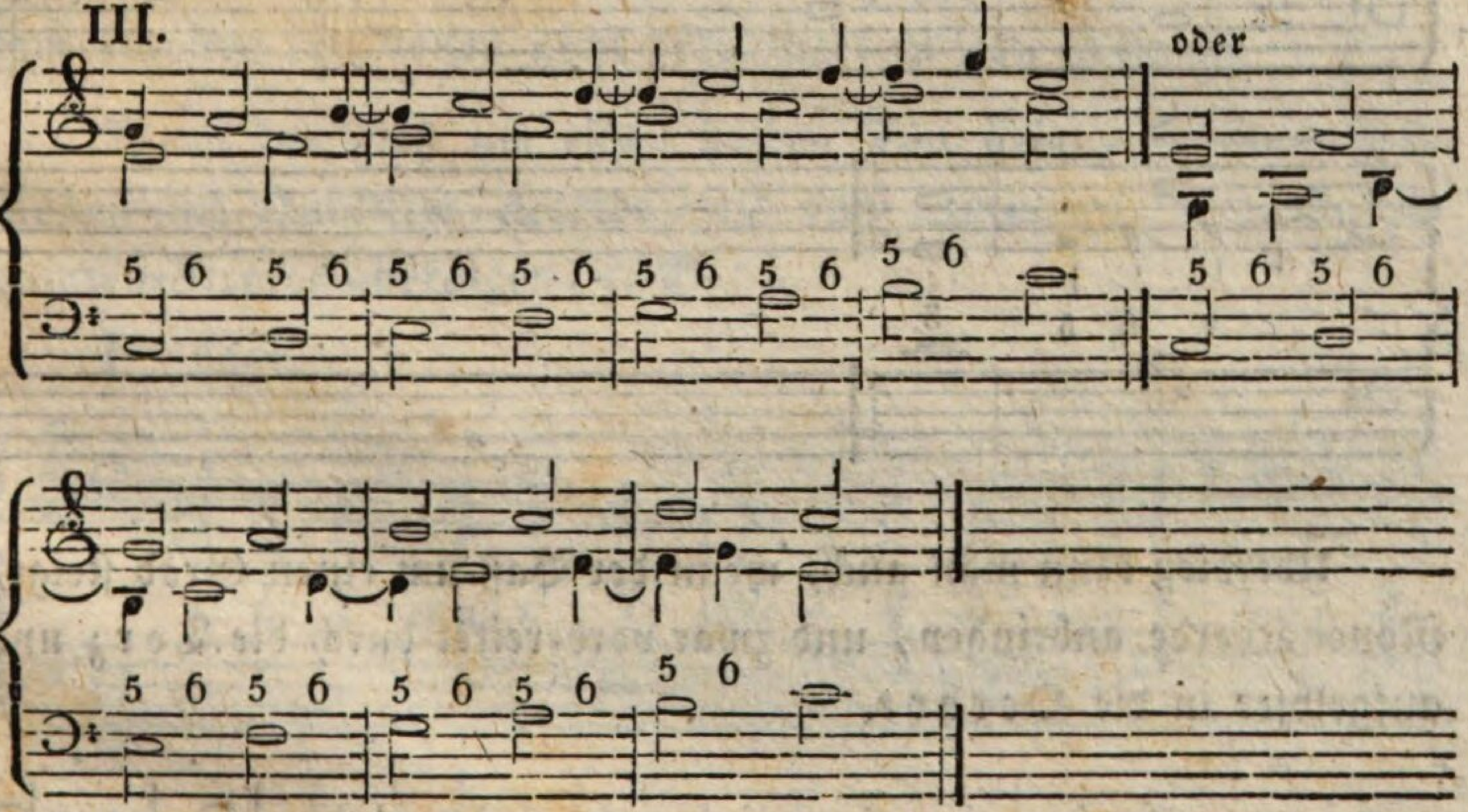
Fünfter Abschnitt.

Von dem Fortschreiten des Basses.

Der Baß kann, wenn er um einen Ton steigt, sowohl mit consonirenden als dissonirenden Accorden begleitet werden.

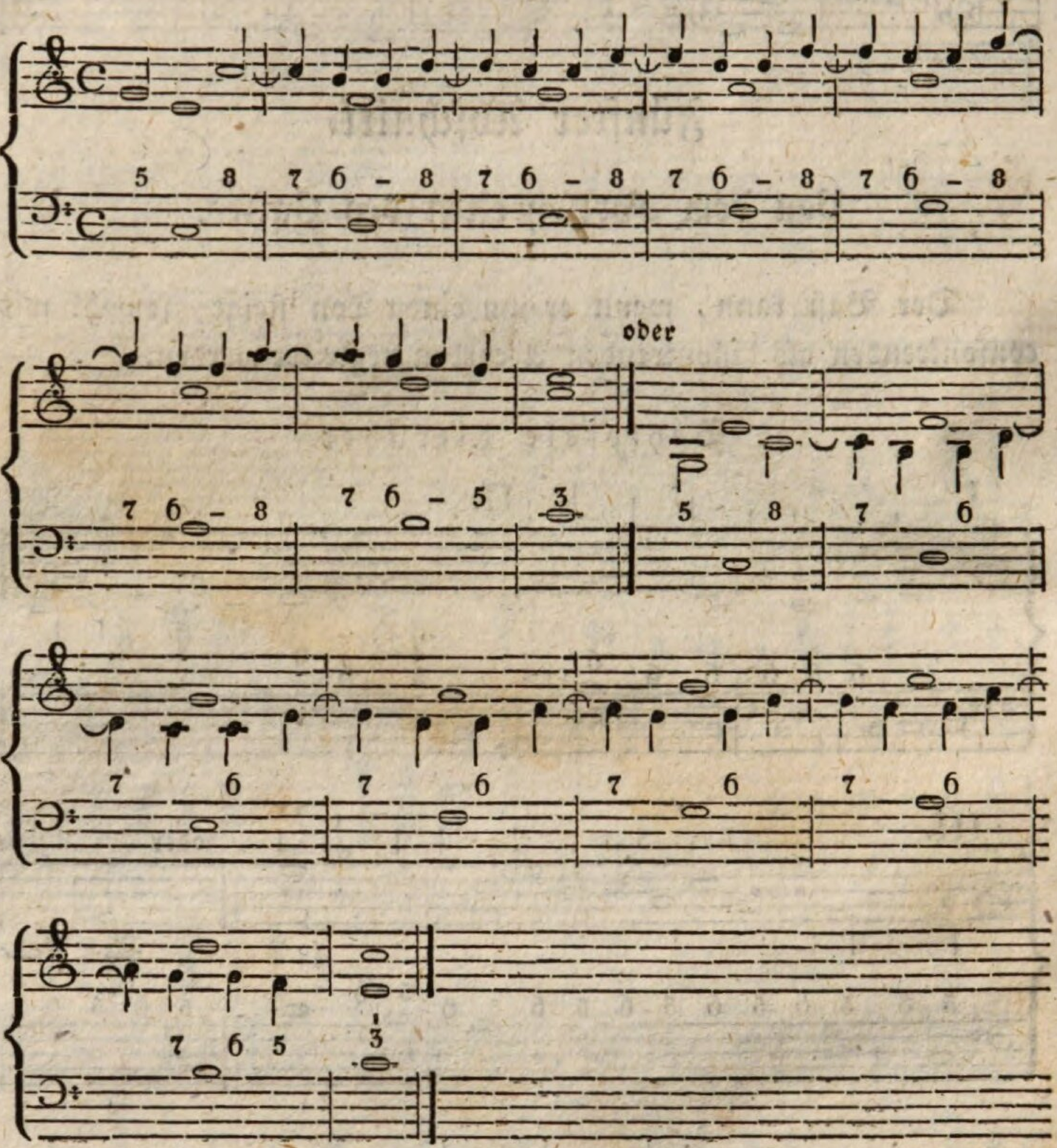
Beyspiele hierüber.



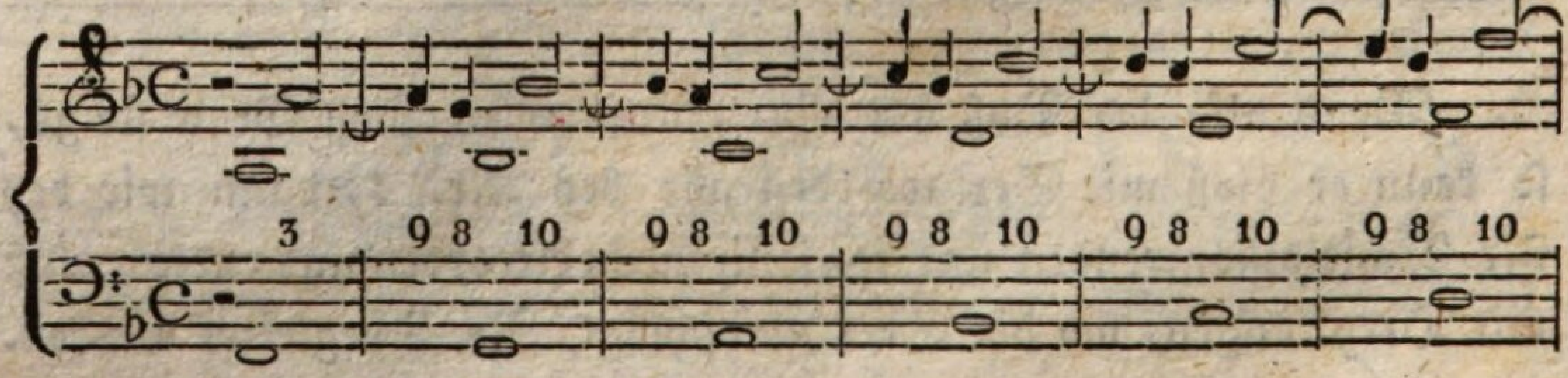


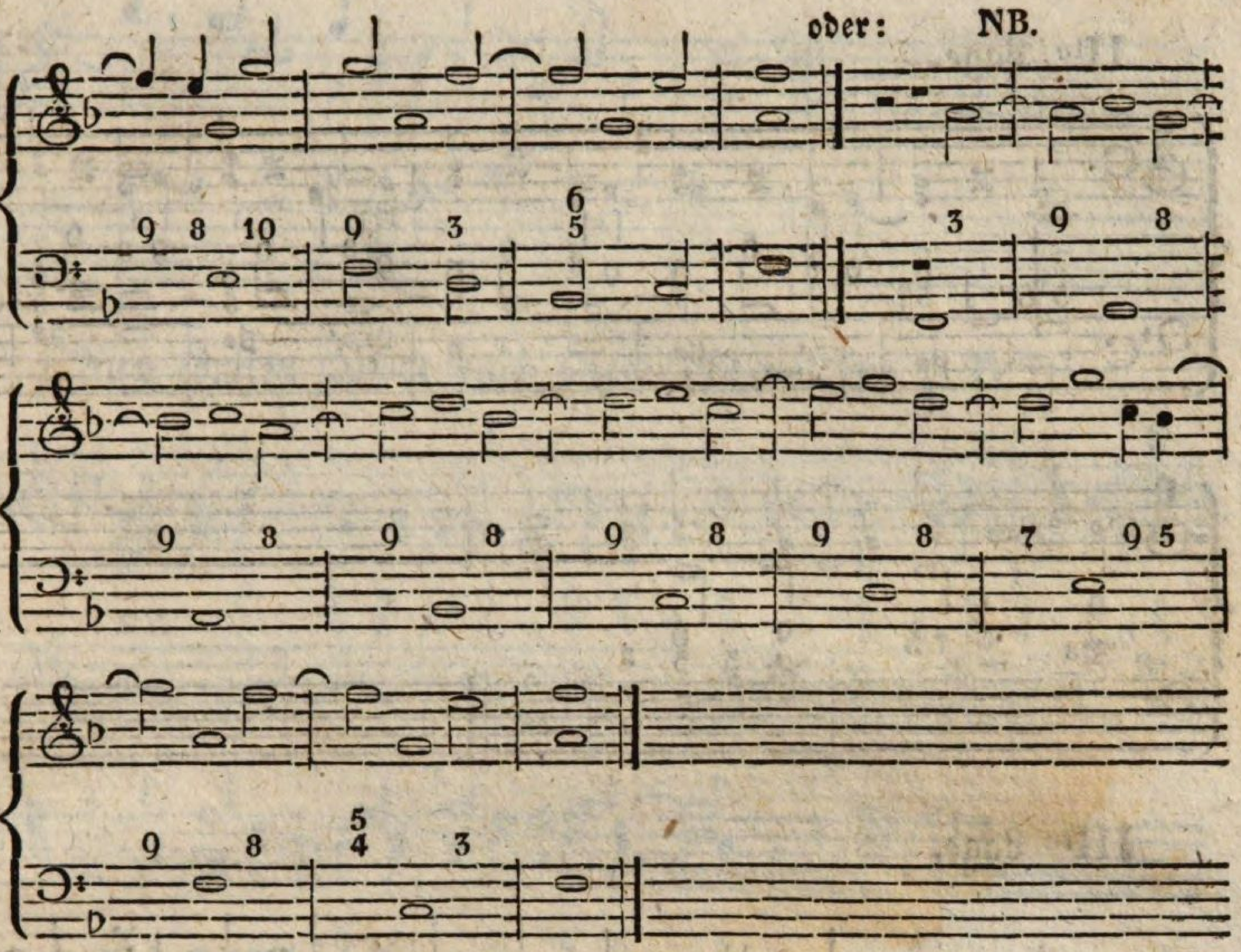
Wenn also der Baß um eine Stufe oder einen Grad steigt, so kann er bloß mit Sextaccorden wie bey Nr. 1, dann wie bey Nr. 2 mit dissonirenden und consonirenden Accorden und endlich bloß mit Dreyklängen, wo die Sext nachschlägt, Nr. 3 begleitet werden.

Ferner kann man den Septimenaccord successive vorbereitet durch die Octave und aufgelöset in die Sext gebrauchen.



Überdieß kann man auch, wenn der Baß um einen Grad steigt, Nonenaccorde anbringen, und zwar vorbereitet durch die Terz und aufgelöset in die Octave.

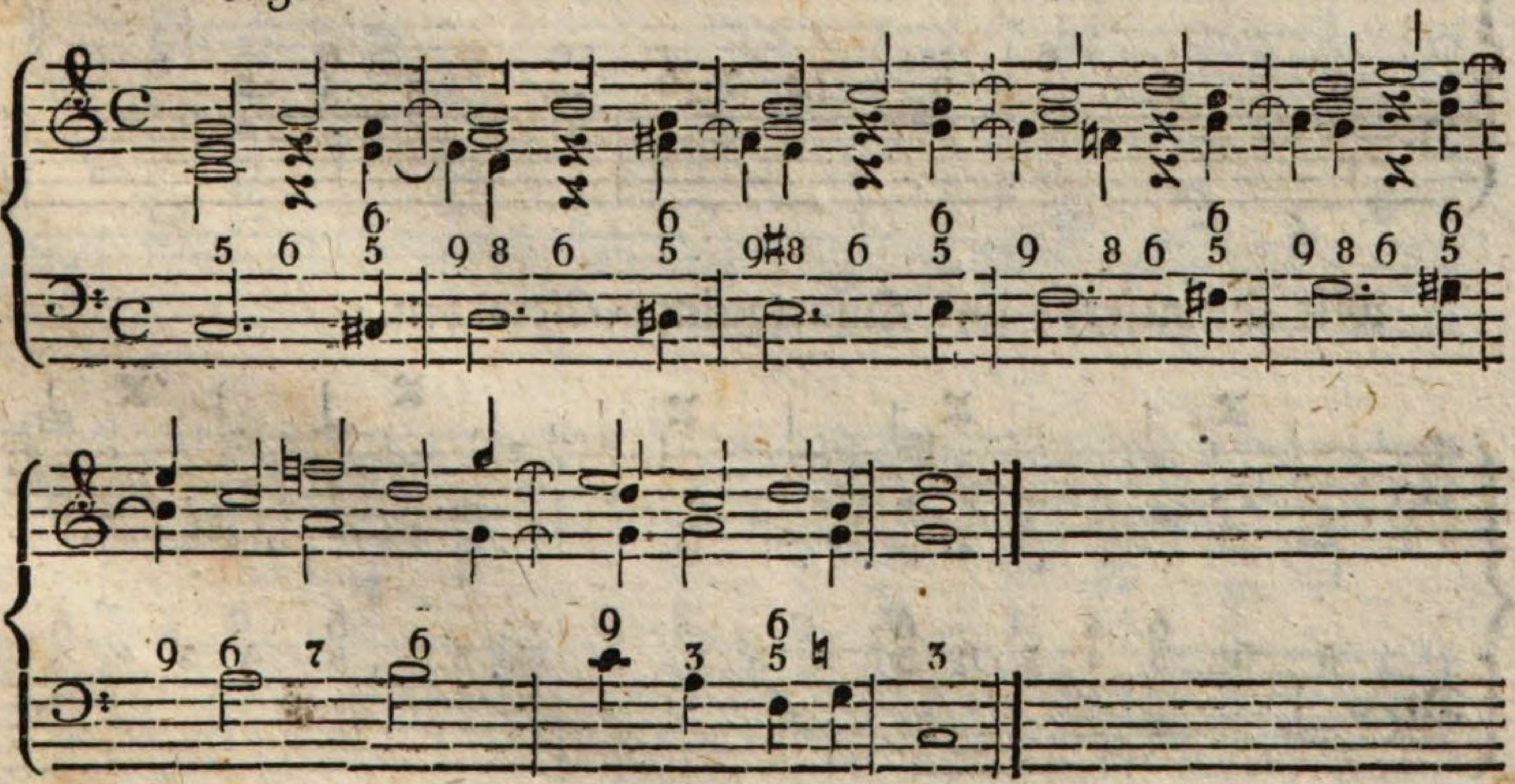




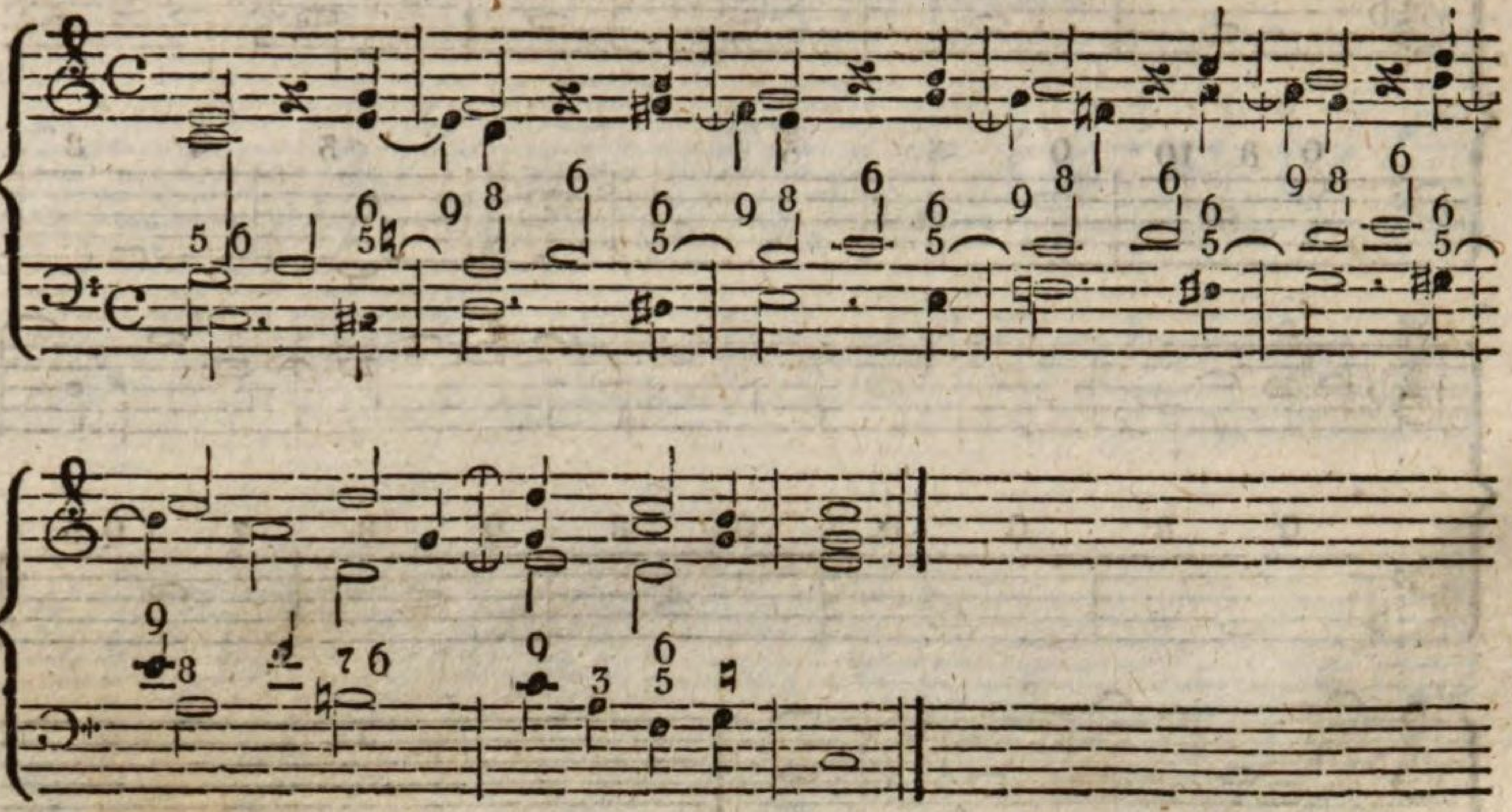
Diese Beyspiele muß nun der angehende Orgelspieler in die übrigen Töne transponiren und sich darin üben. Bey dem NB. geschah eine Verwechslung der Stimmen; obschon auf der Orgel oder dem Claviere die Nonen nicht vorbereitet zu seyn scheinen.

Wenn der Baß um einen halben Ton steigt, so kann man Nonen und Quintsext-Accorde, als auch Quintsext- und Quartquinten-Accorde anbringen; z. B.:

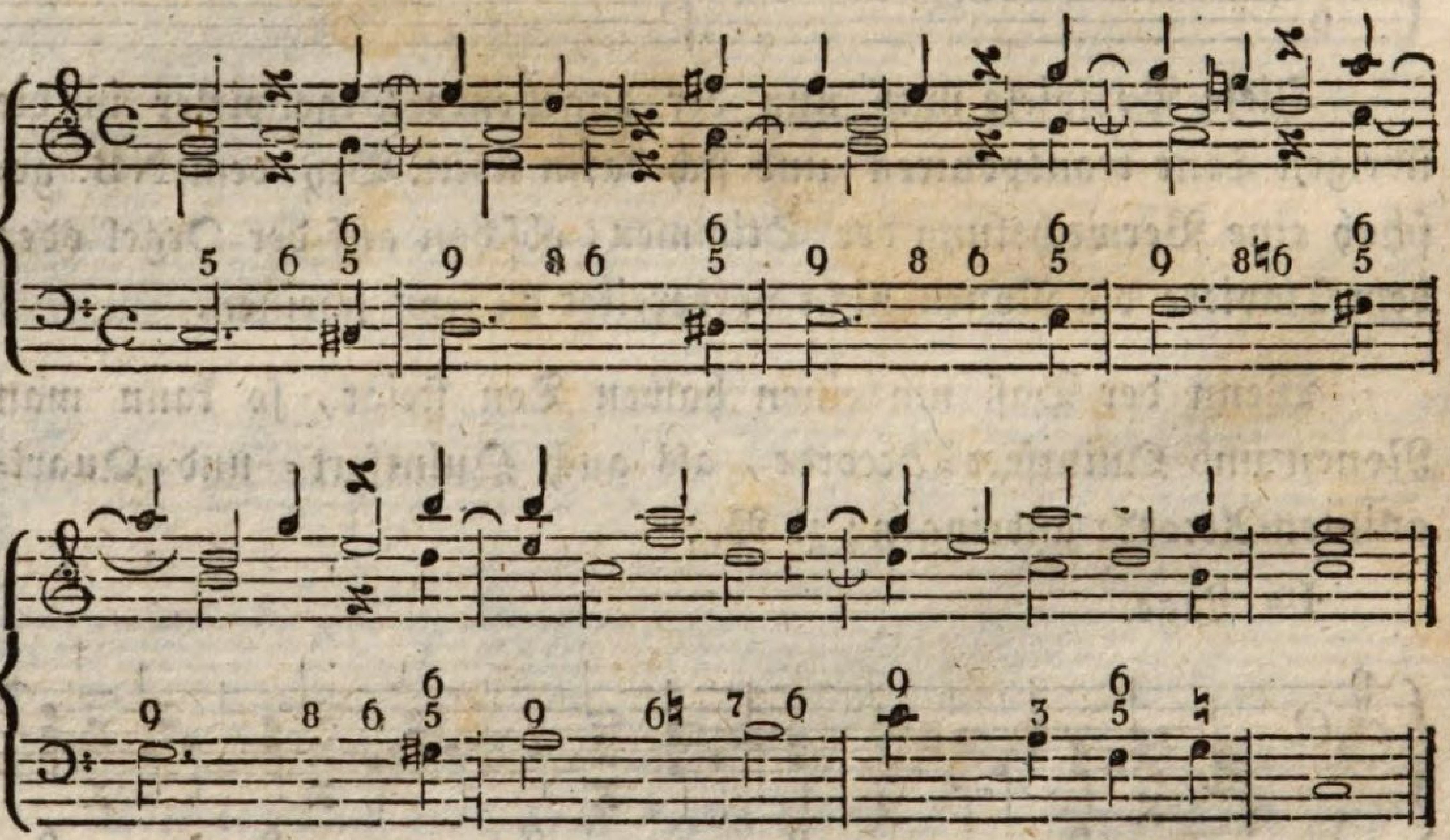
I^te^ Lage.



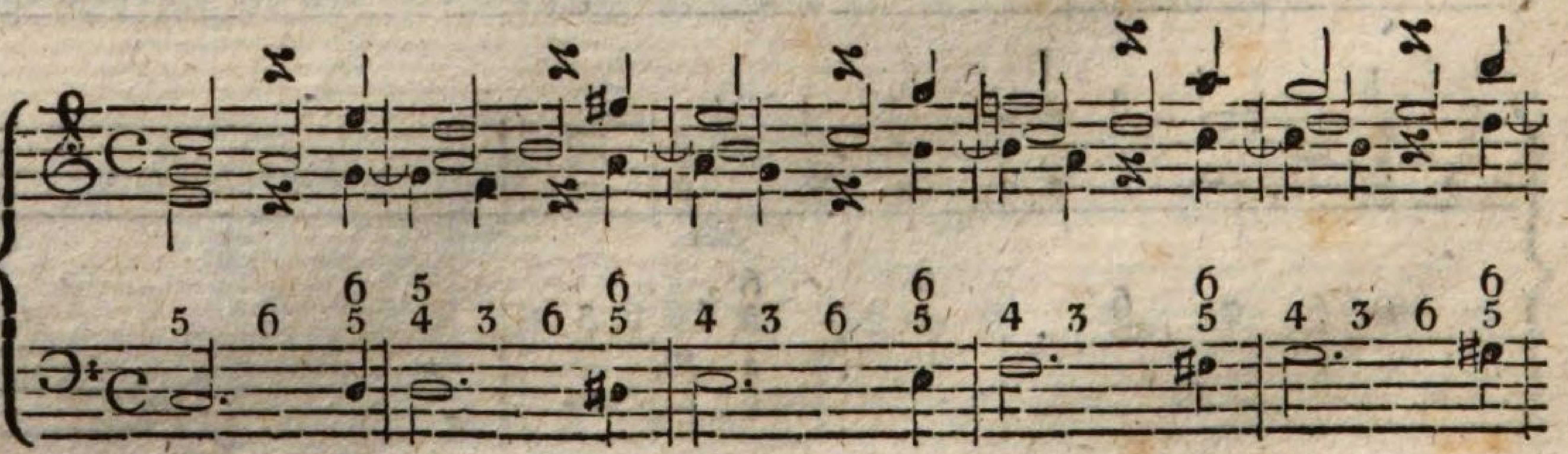
IIte Lage.

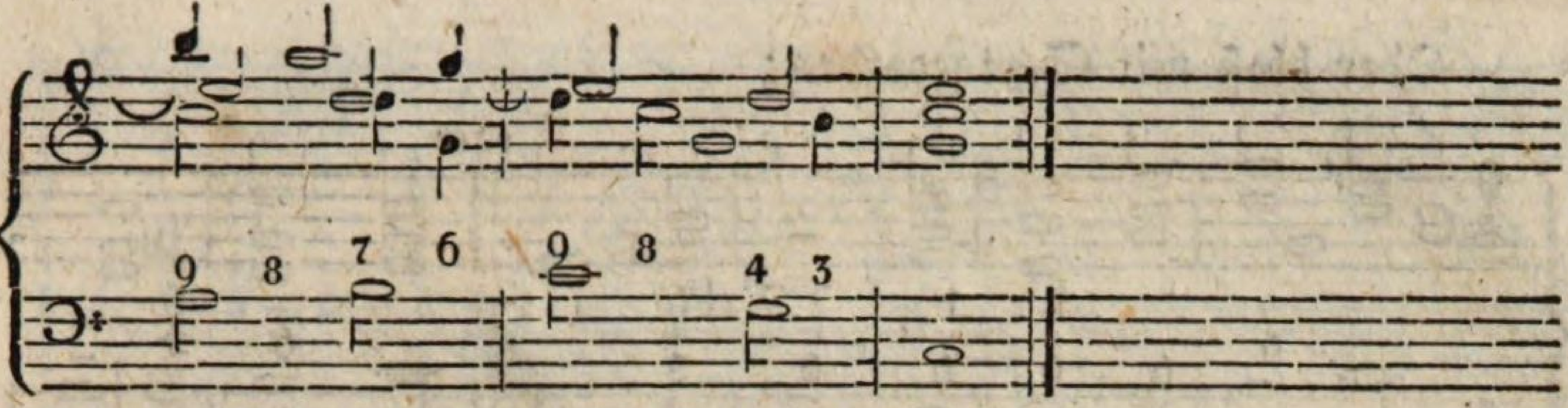


IIIte Lage.

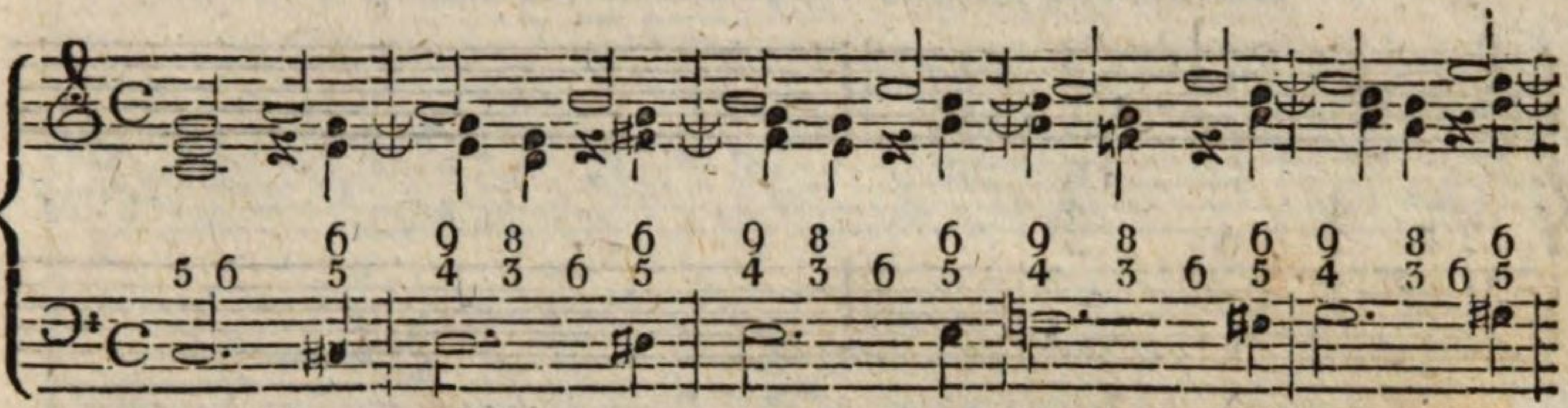


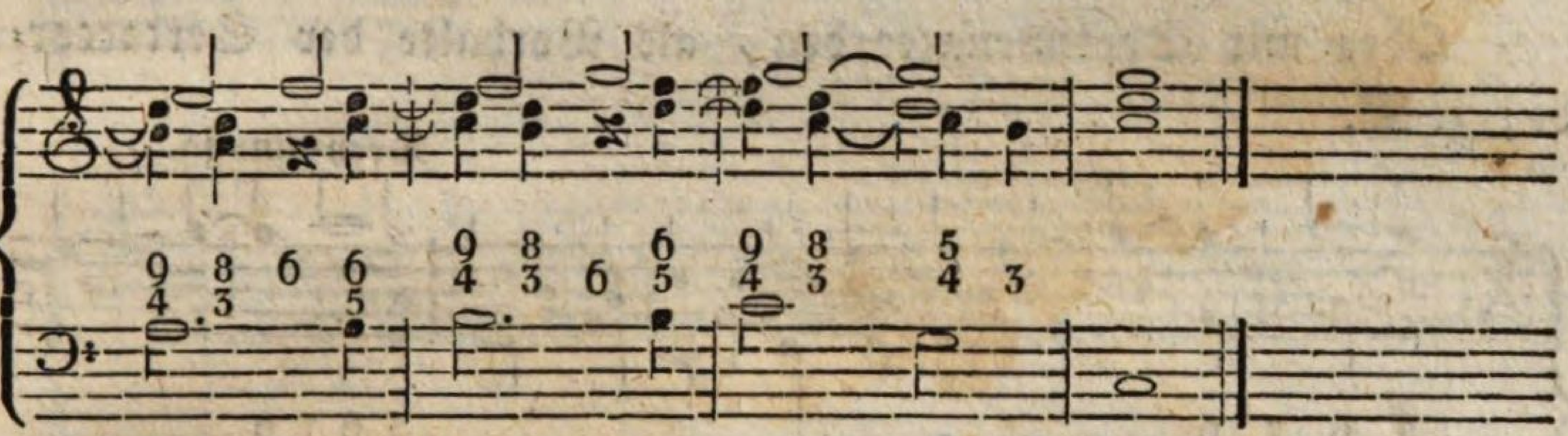
Mit Quintsext- und Quartquinten-Accorden.





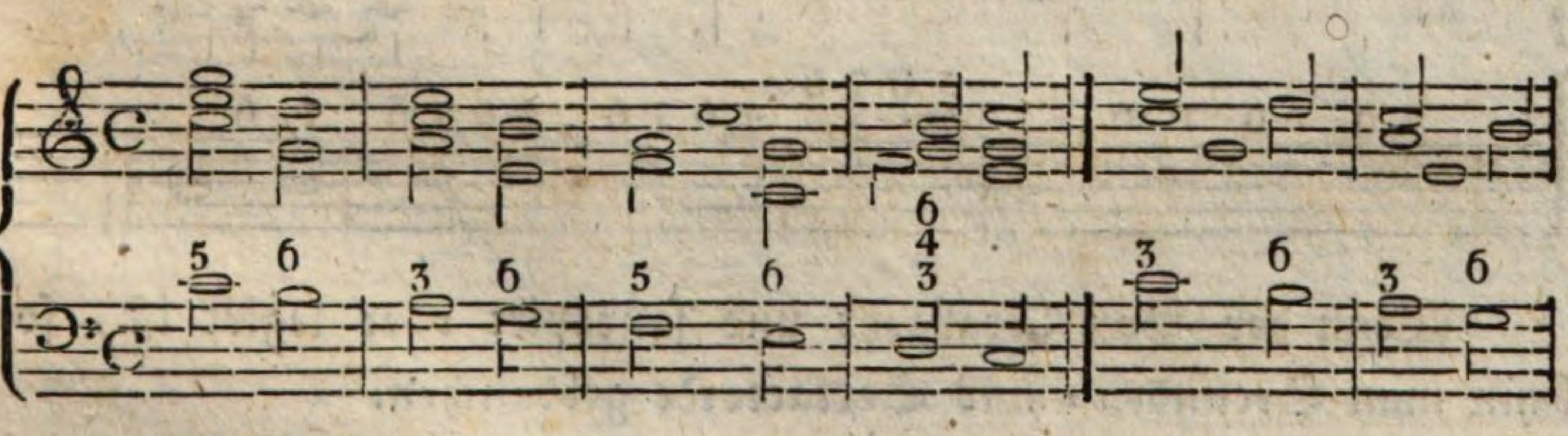
Auch können Quartnonen angebracht werden; z. B.:

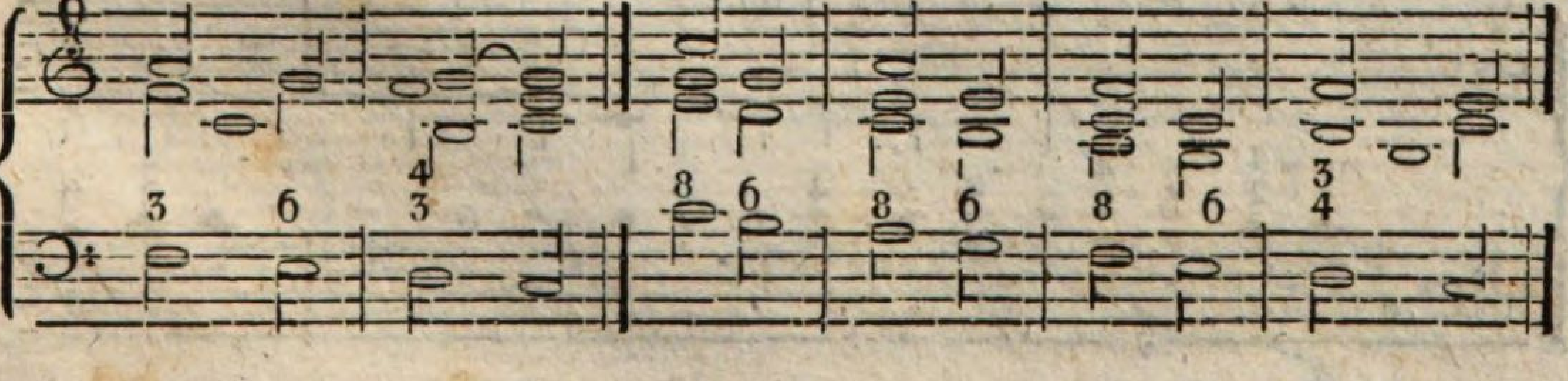




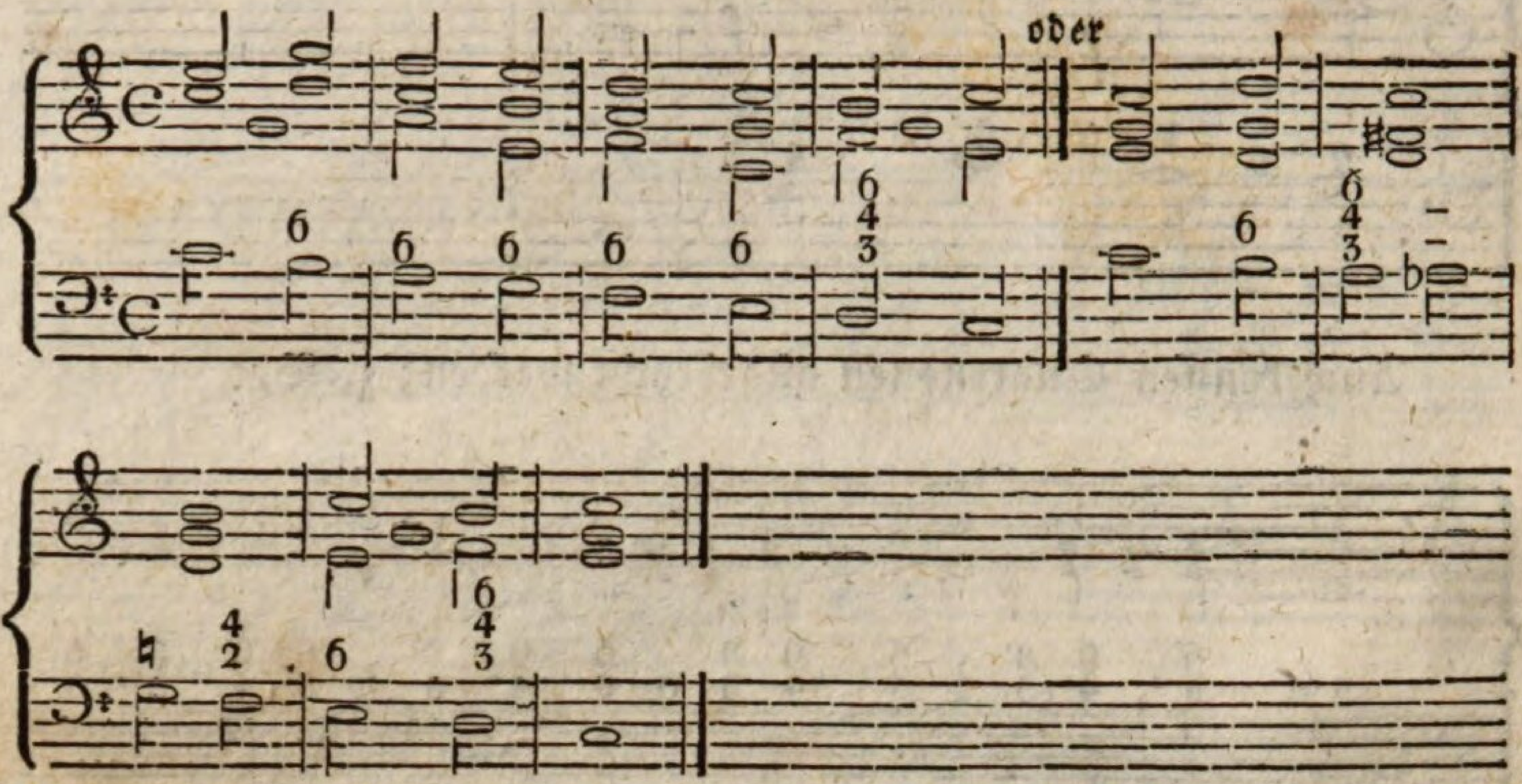
NB. Diese zwey vorhergehenden Beyspiele können in den übrigen zwey Lagen auch gespielt werden.

Im Herabsteigen um einen Ton kann der Baß mit Quintterz und Sextterz begleitet werden; als:

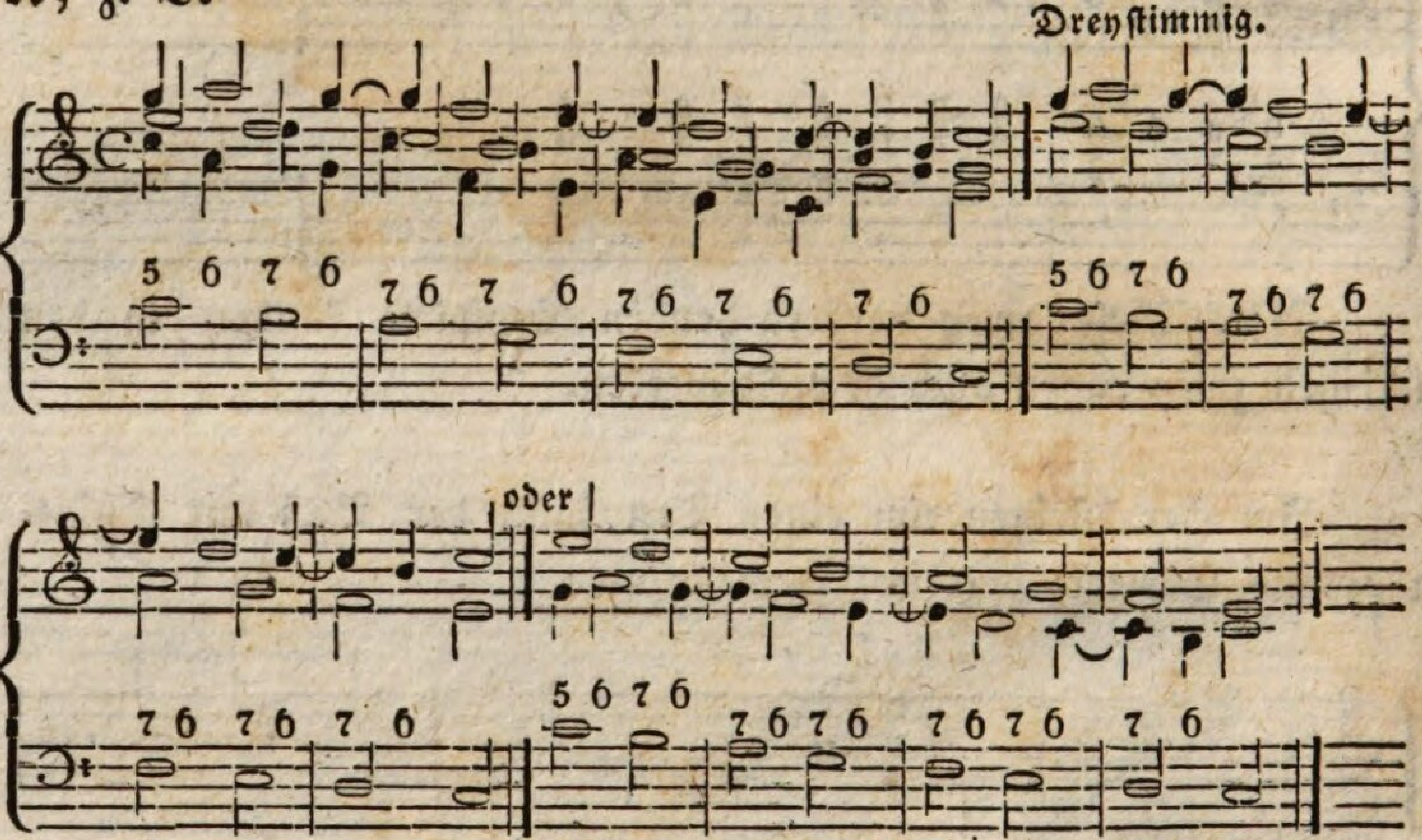




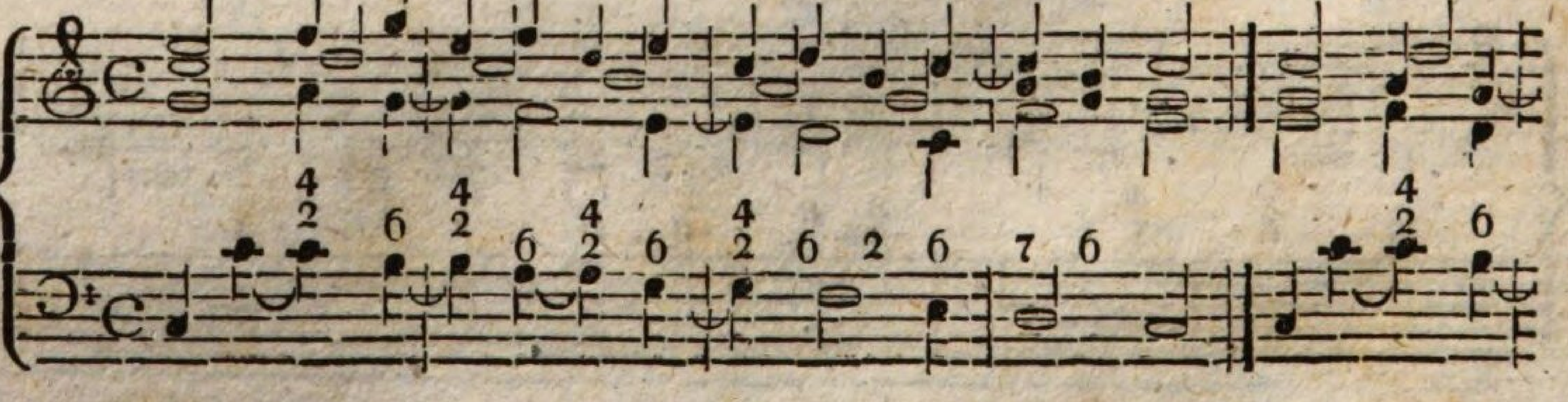
Oder bloß mit Sextaccorden:

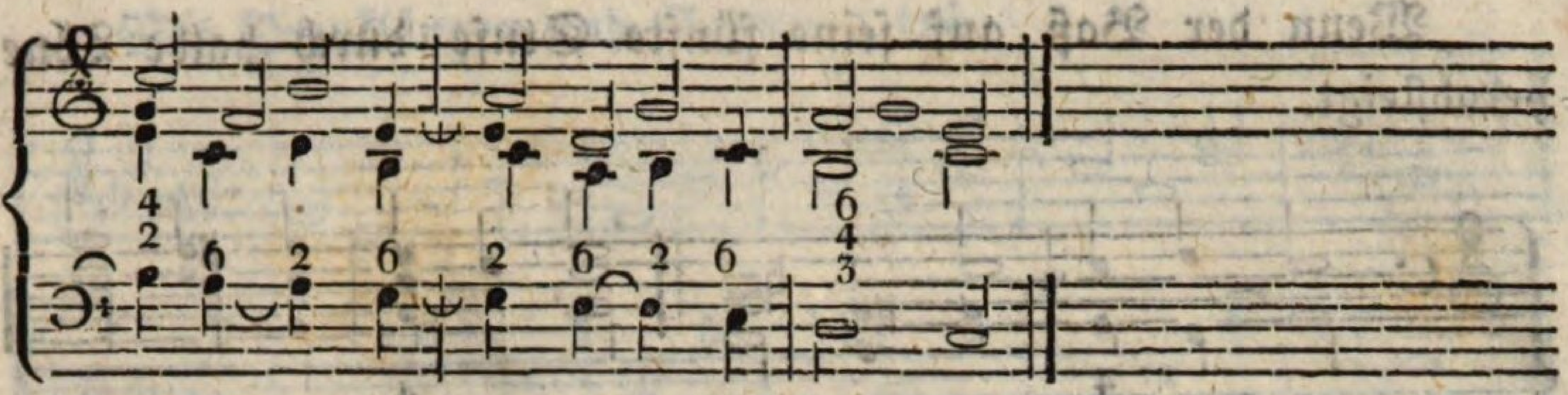


Oder mit Septimenaccorden, als Vorhalte der Sextaccorde; z. B.

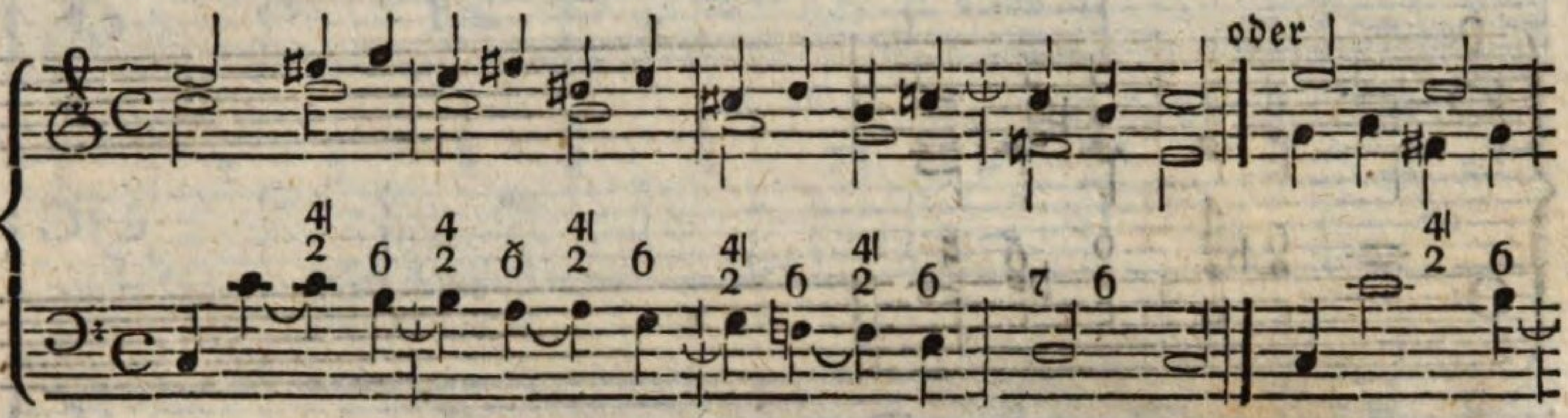


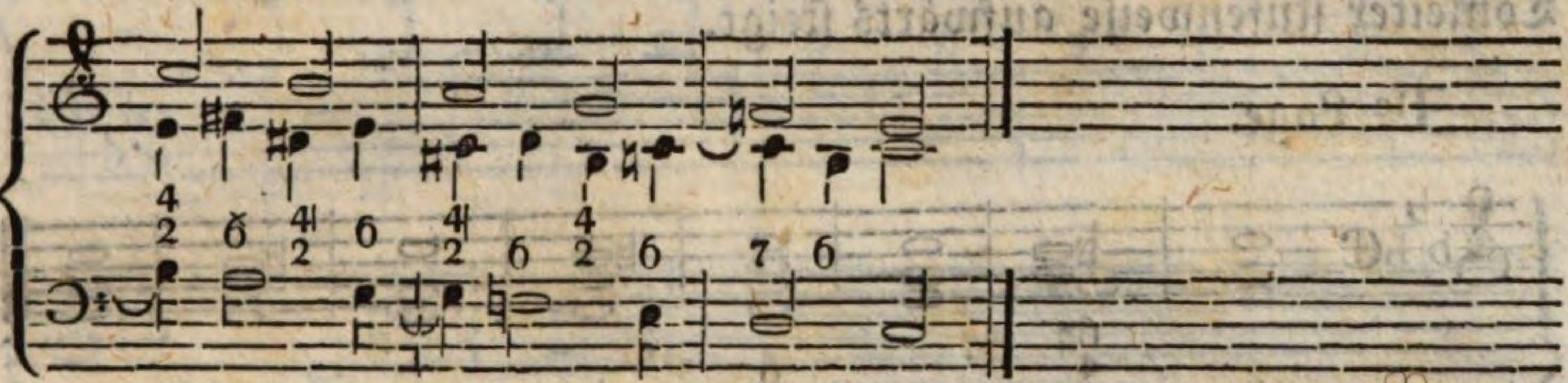
Wenn der Baß herabgeht und syncopirt oder legirt ist, so kann man Secunden- und Sextaccorde gebrauchen.



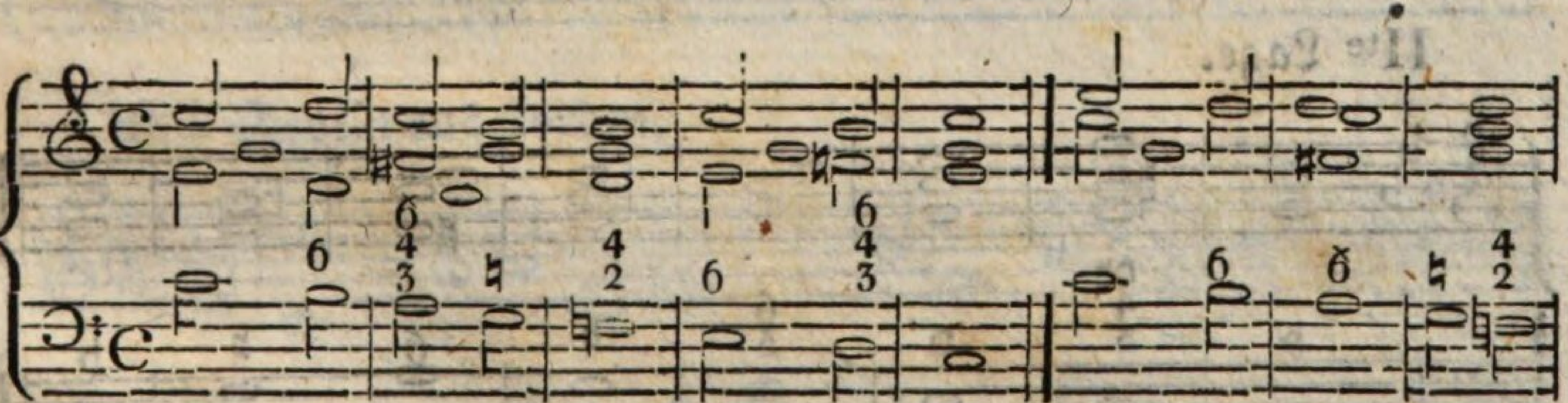


A trè, worin die übermäßige Quart vorkommt.

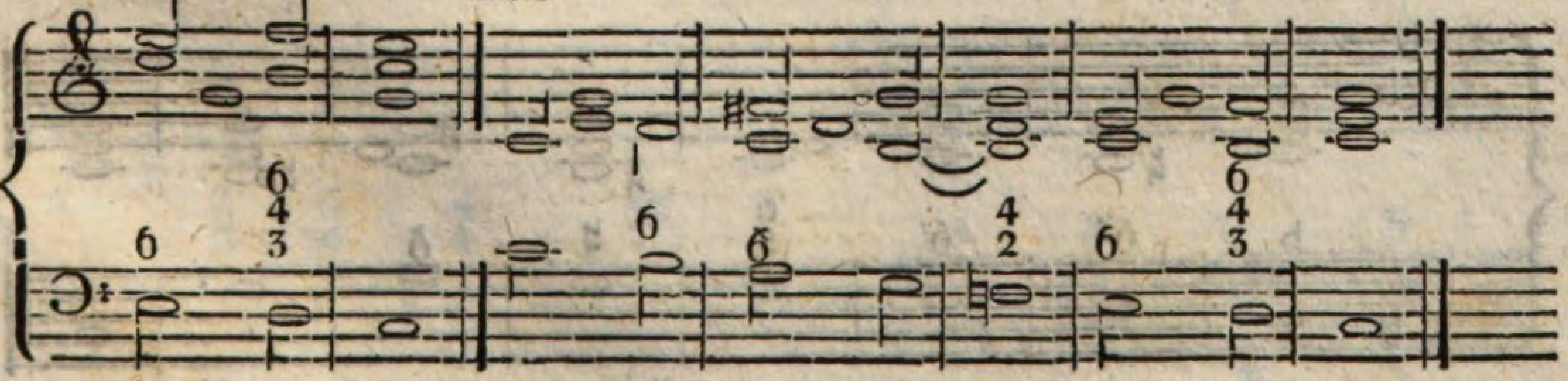




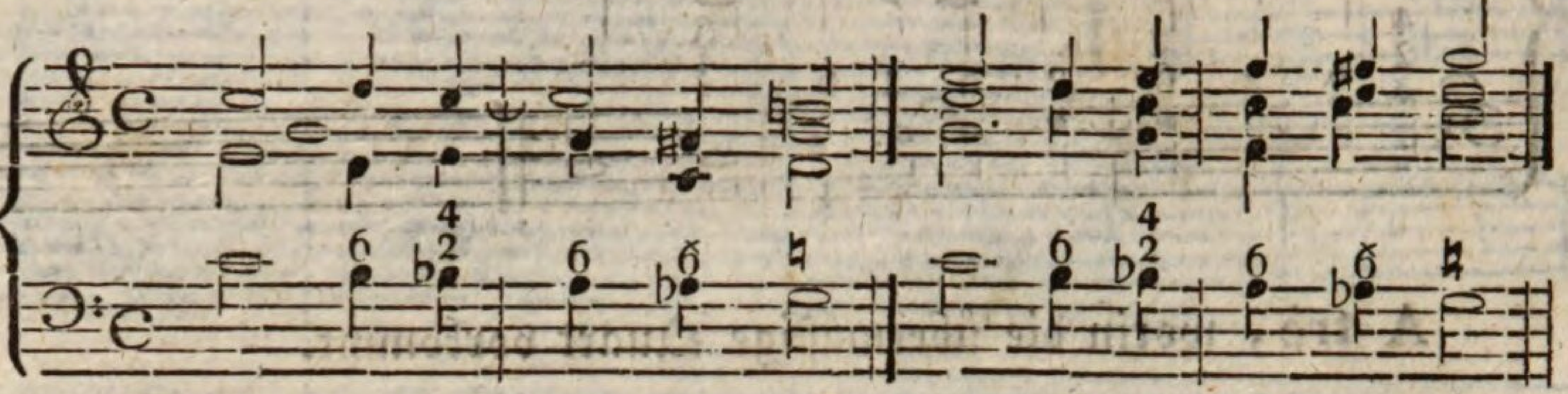
Oder I[te] Lage. II[te]

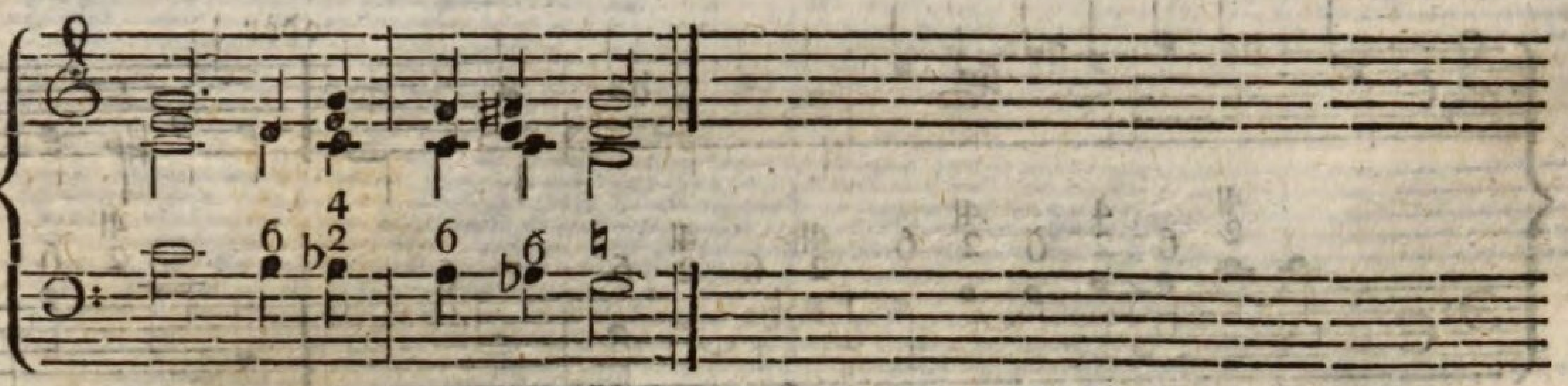


III[te]



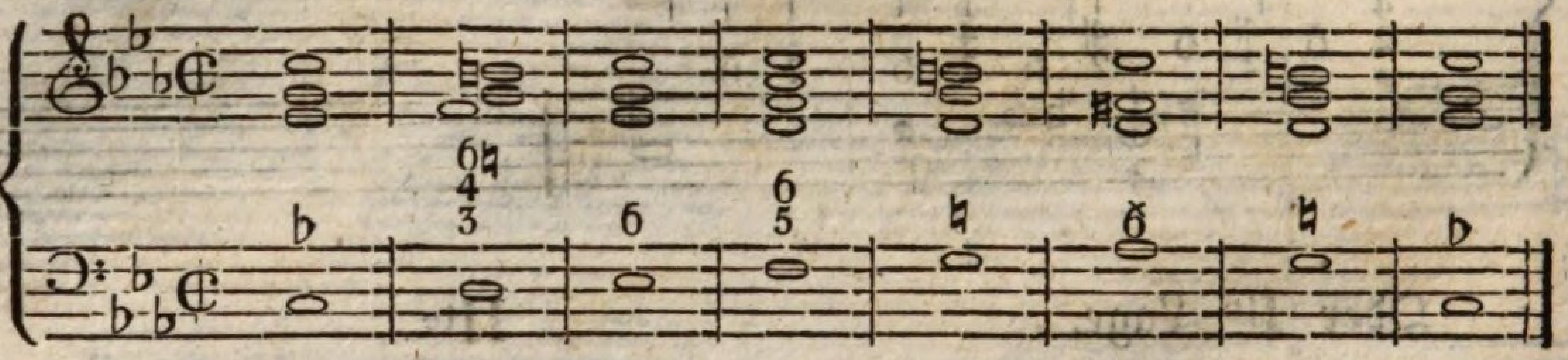
Wenn der Baß auf seine fünfte Stufe durch halbe Töne herabsteigt.



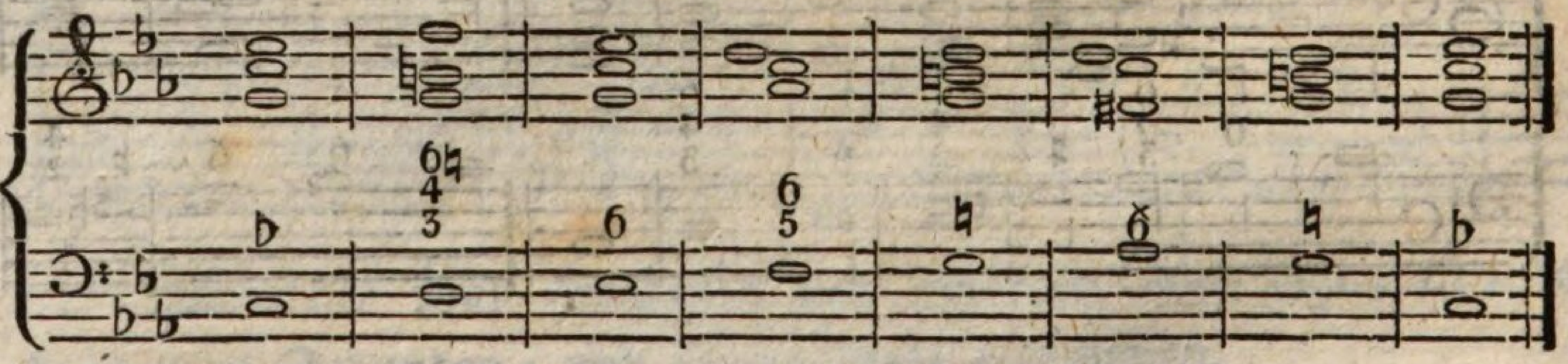


Von den Fortschreitungen des Basses, wenn er in der weichen Tonleiter stufenweise aufwärts steigt.

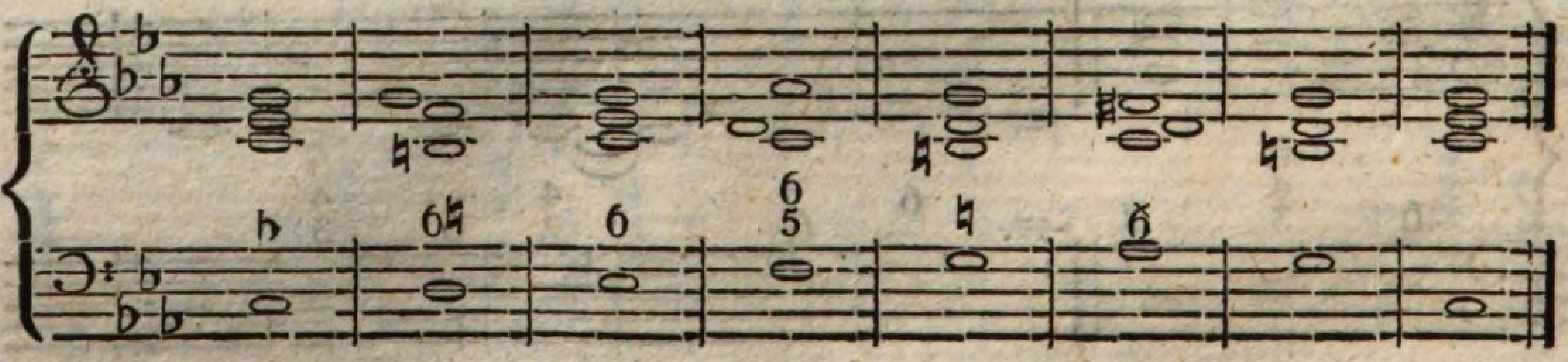
Ite Lage.



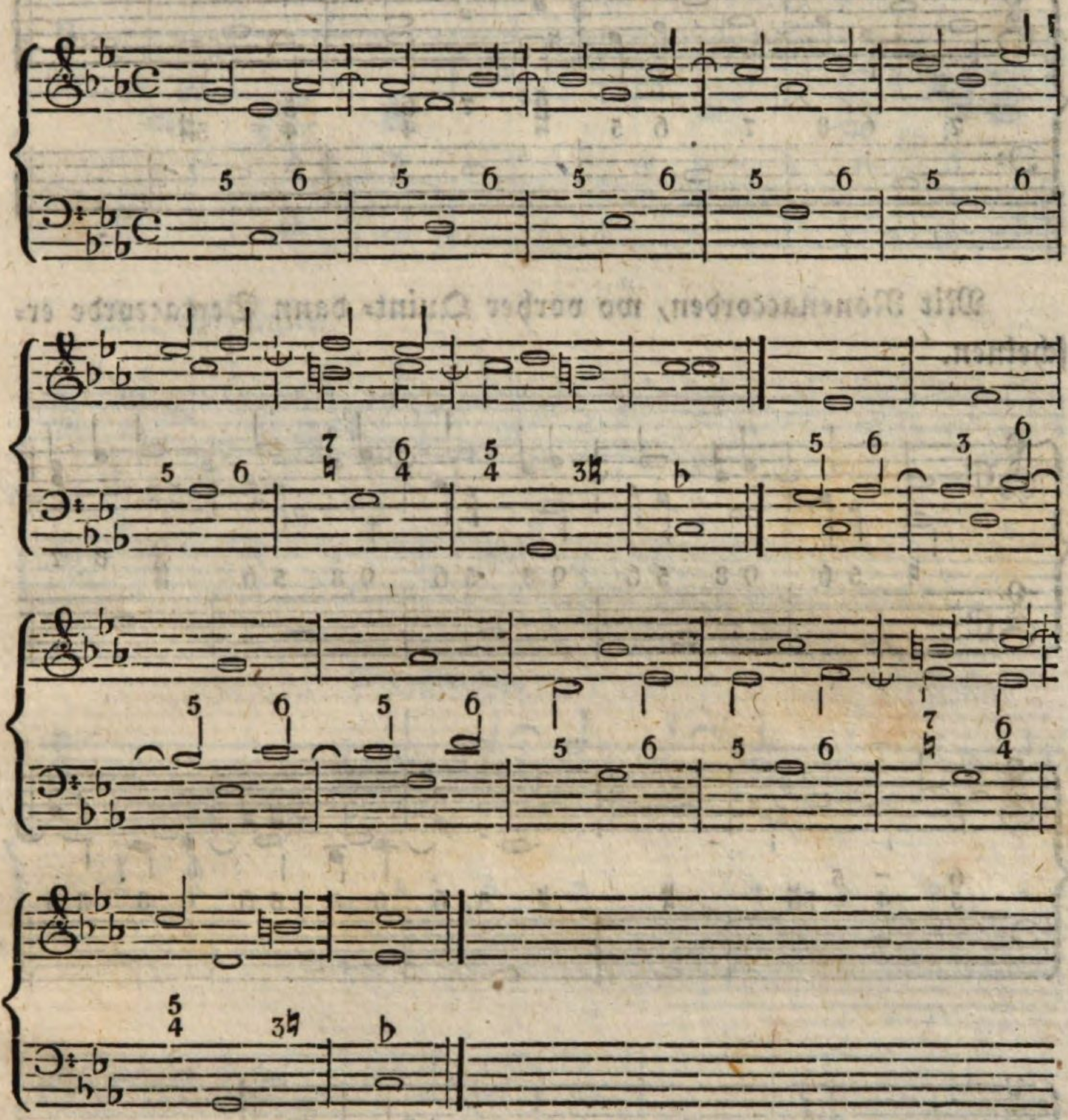
IIte Lage.



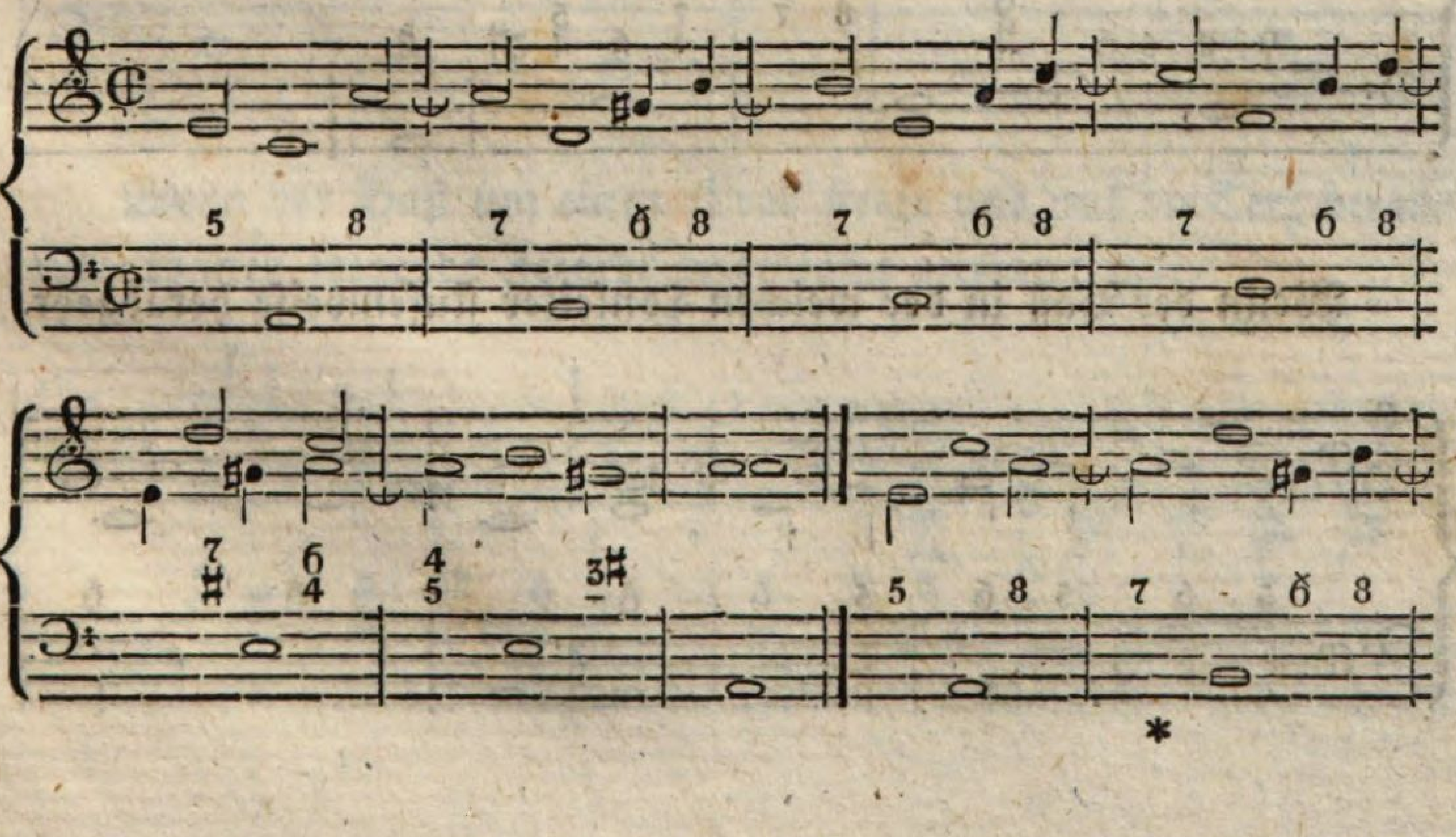
IIIte Lage.



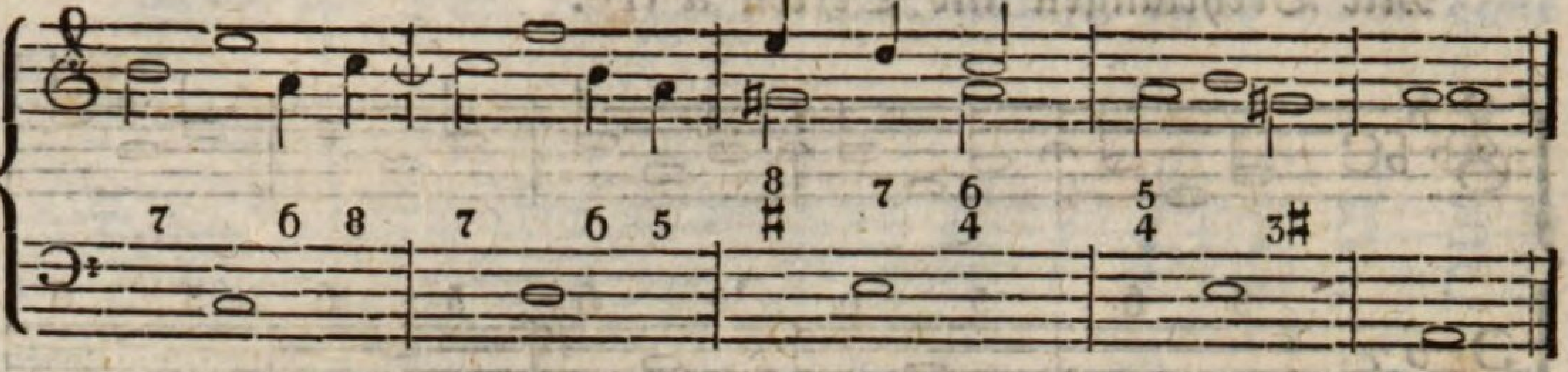
Mit Dreyklängen und Sexten a trè.



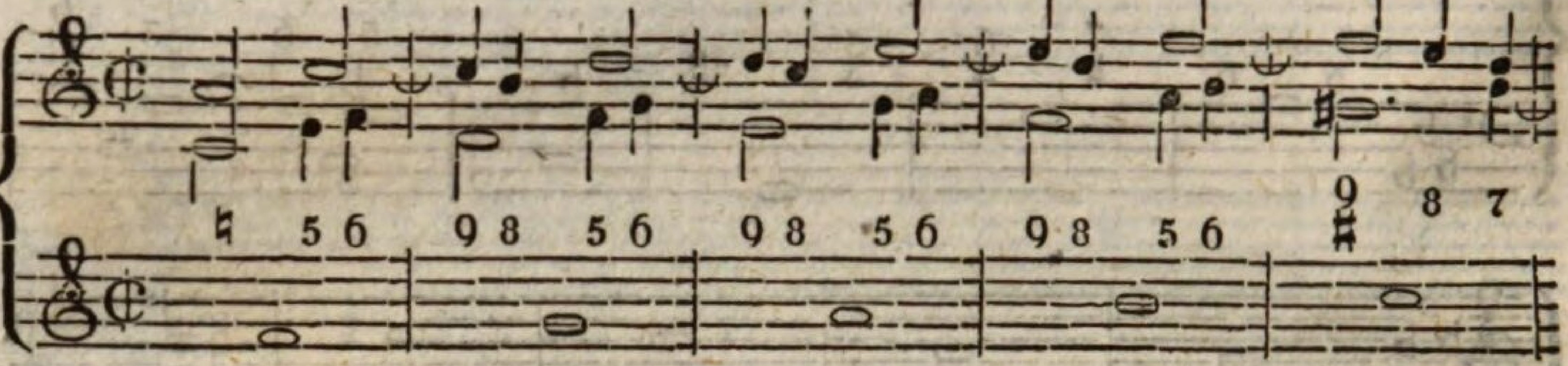
Mit Septimenaccorden.

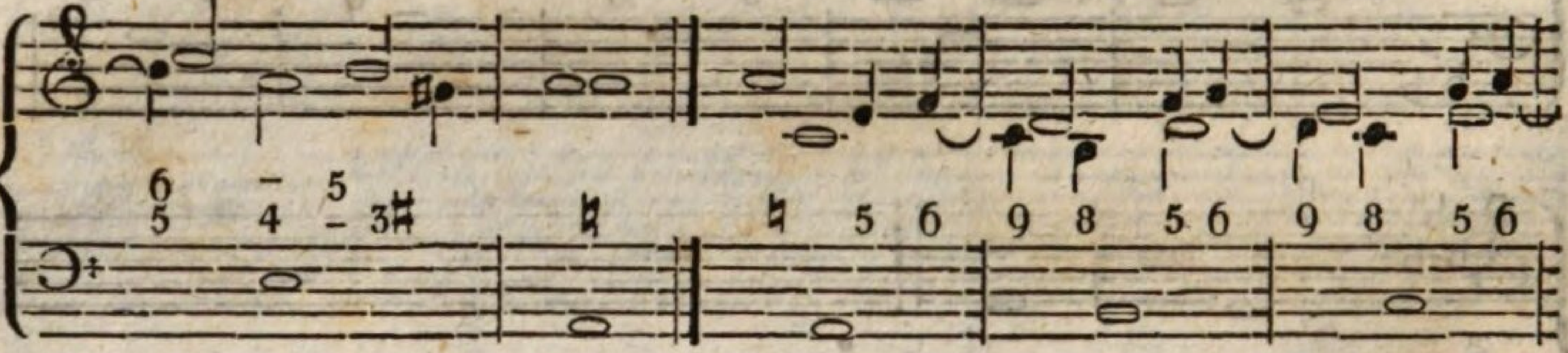


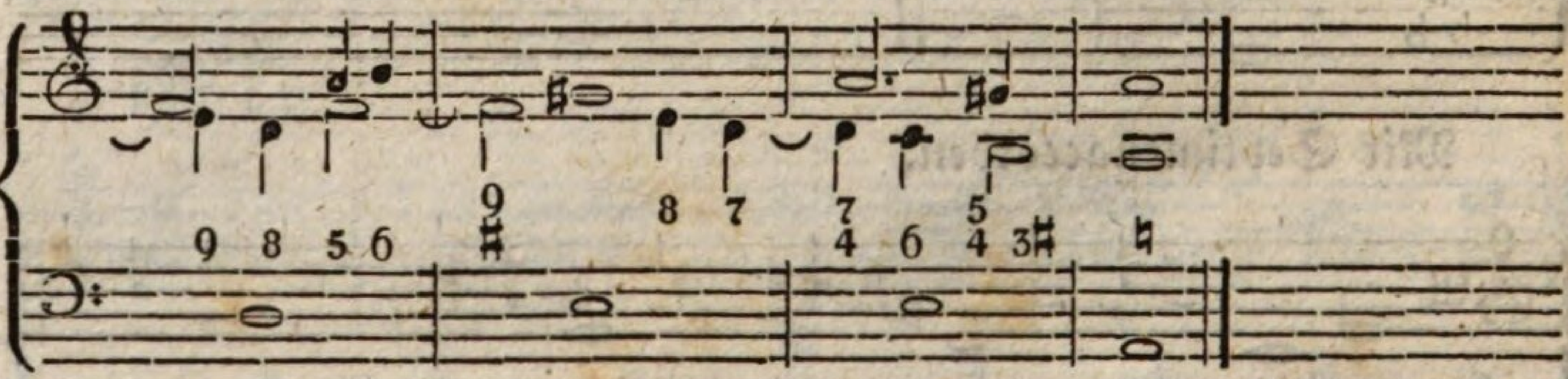
*



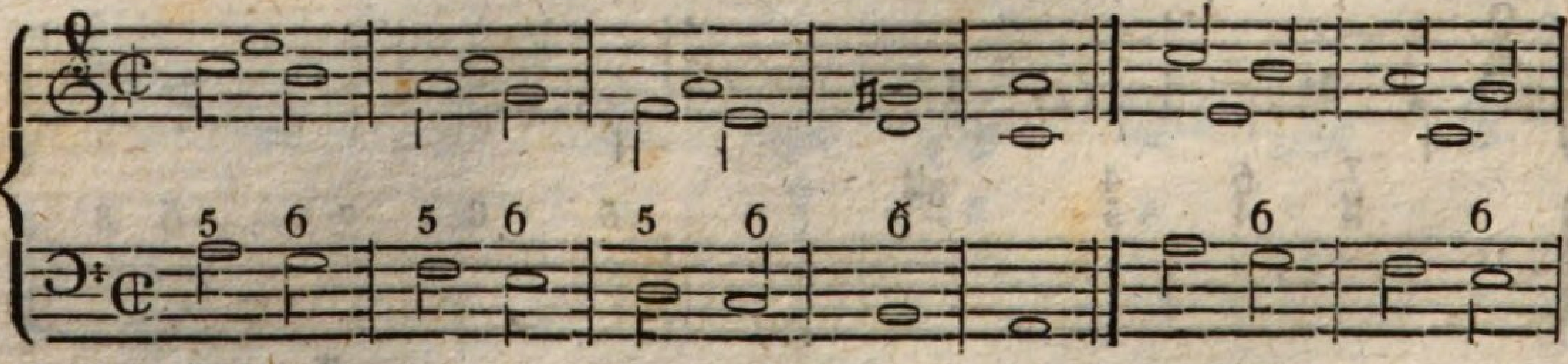
Mit Nonenaccorden, wo vorher Quint- dann Sextaccorde erscheinen.



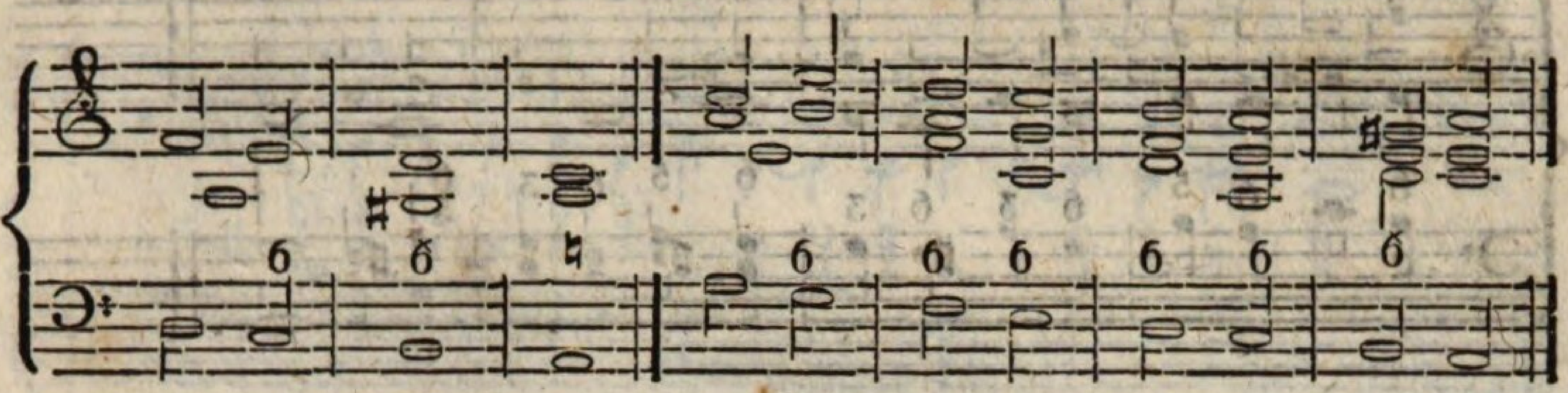




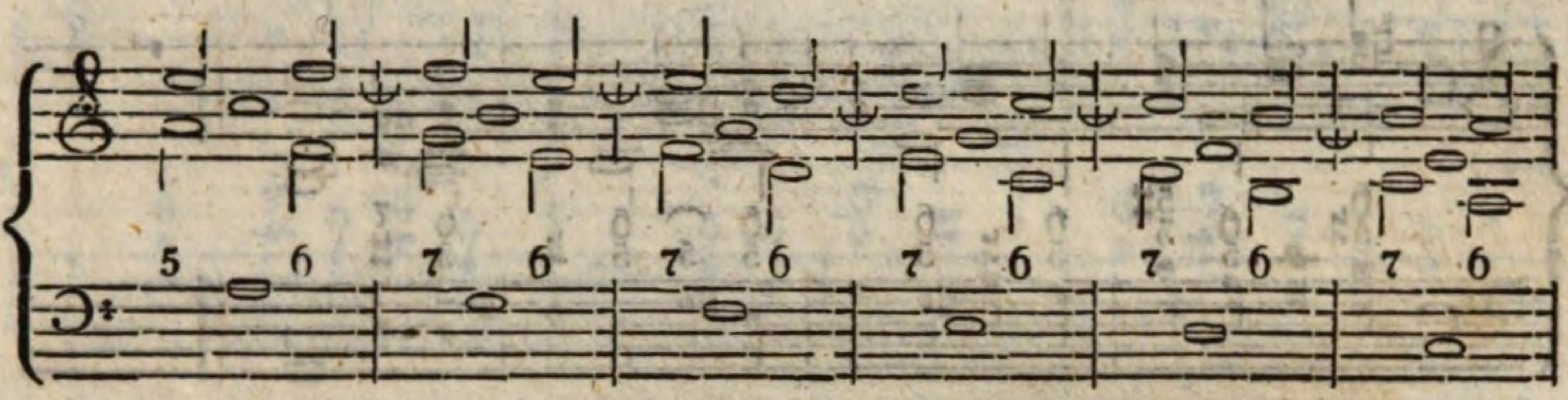
Wenn der Baß in der weichen Tonleiter stufenweise herabgeht.



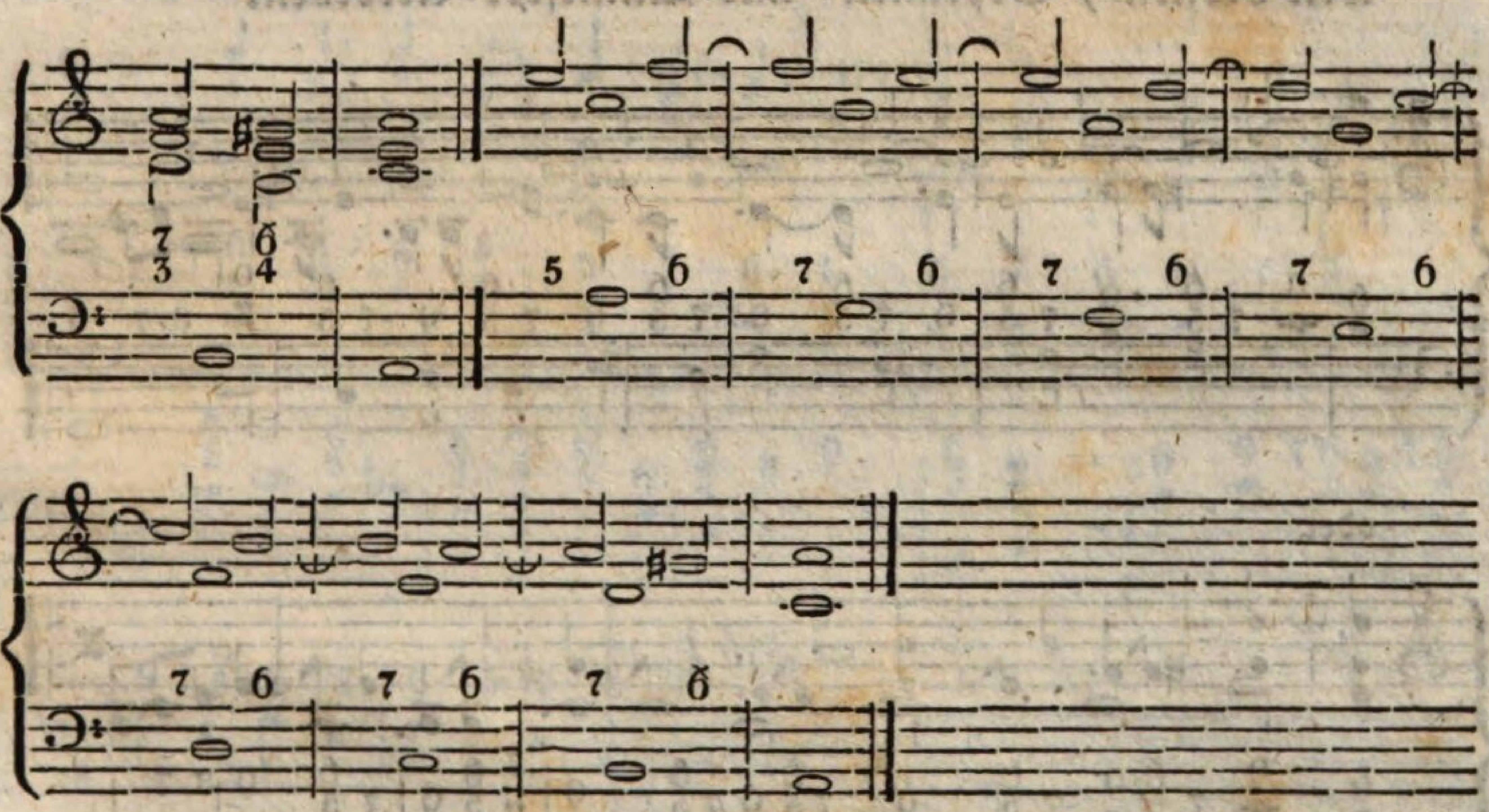
Oder mit lauter Sexten.



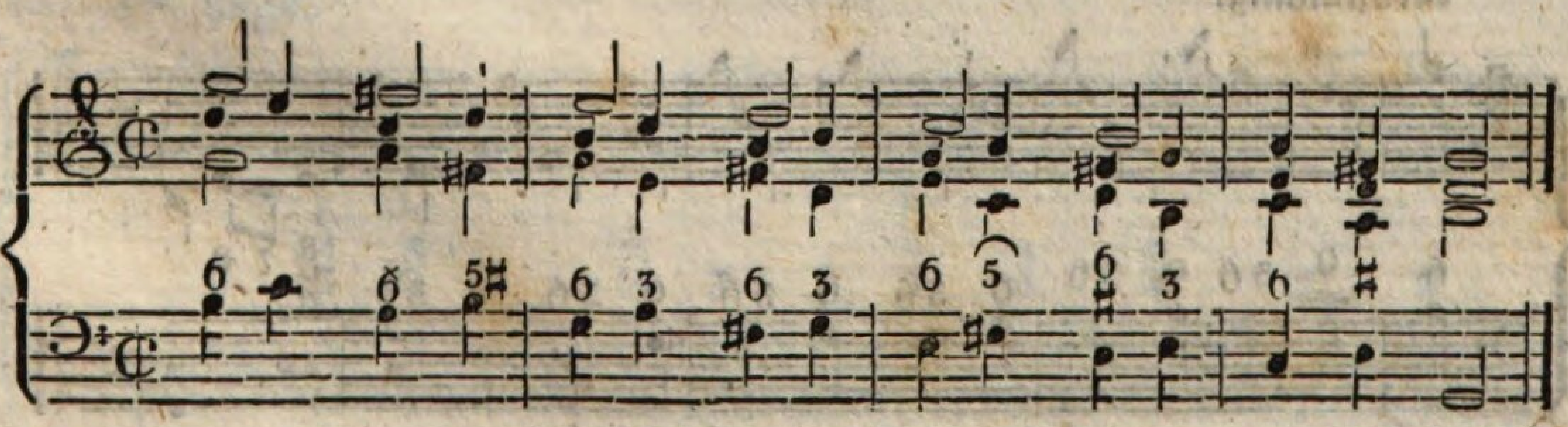
Mit Septimen.

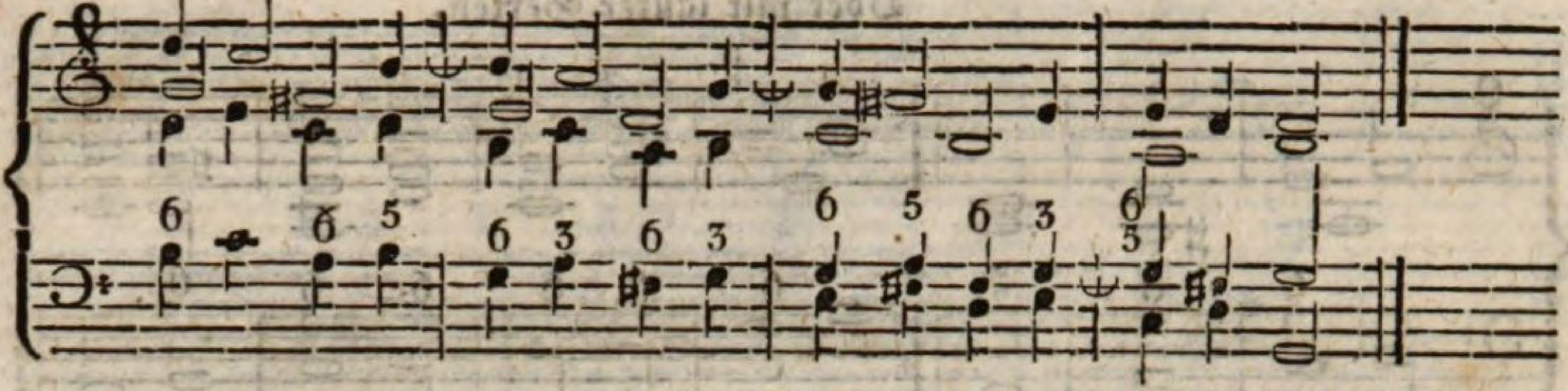


Dreystimmig.

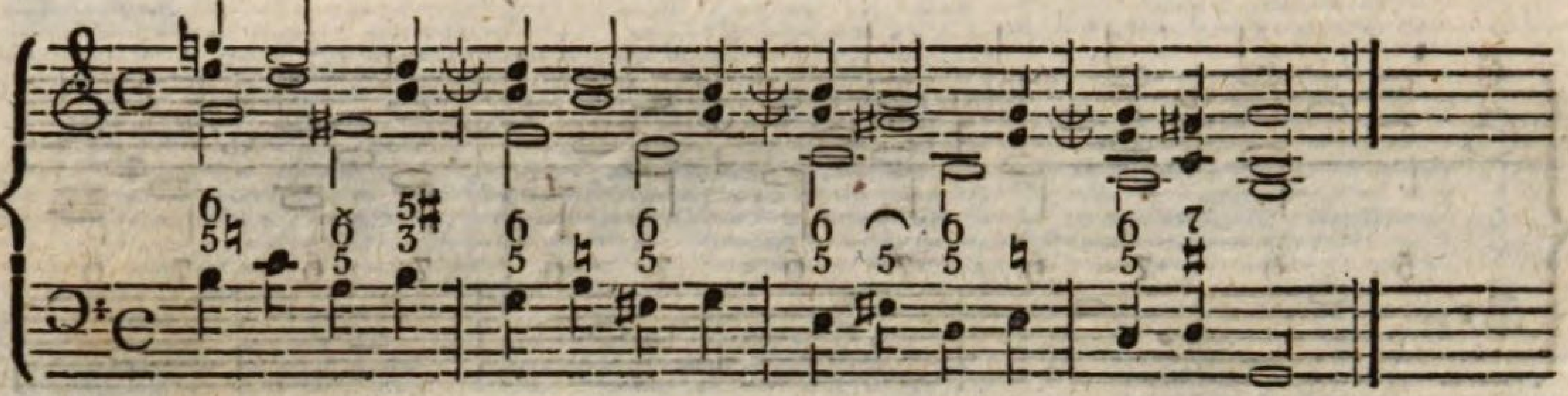


Wenn der Baß um einen Grad steigt und auf die Terz herabfällt, können folgende Accorde angebracht werden; als:

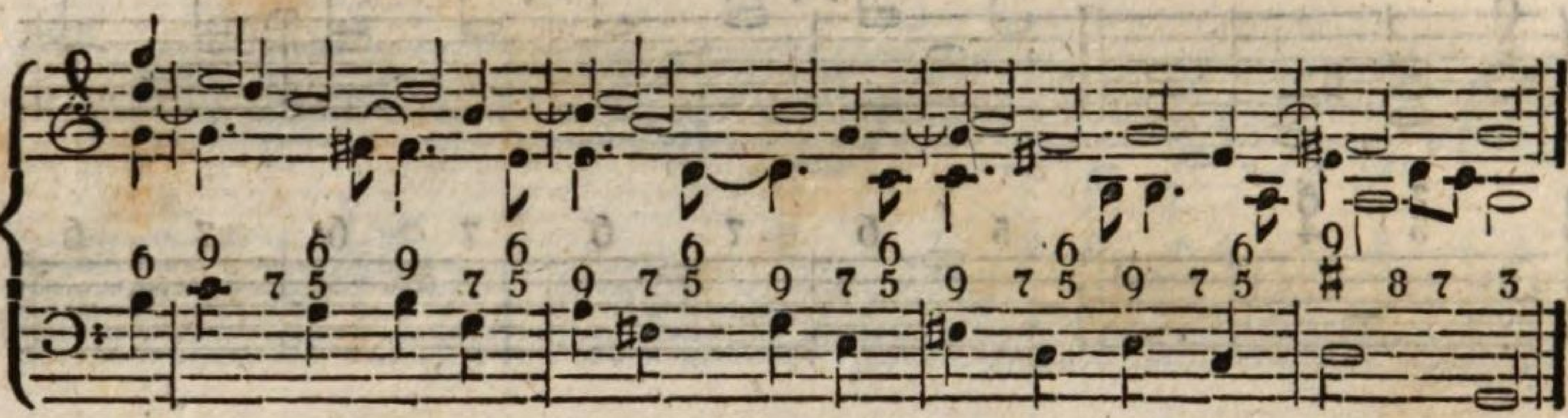




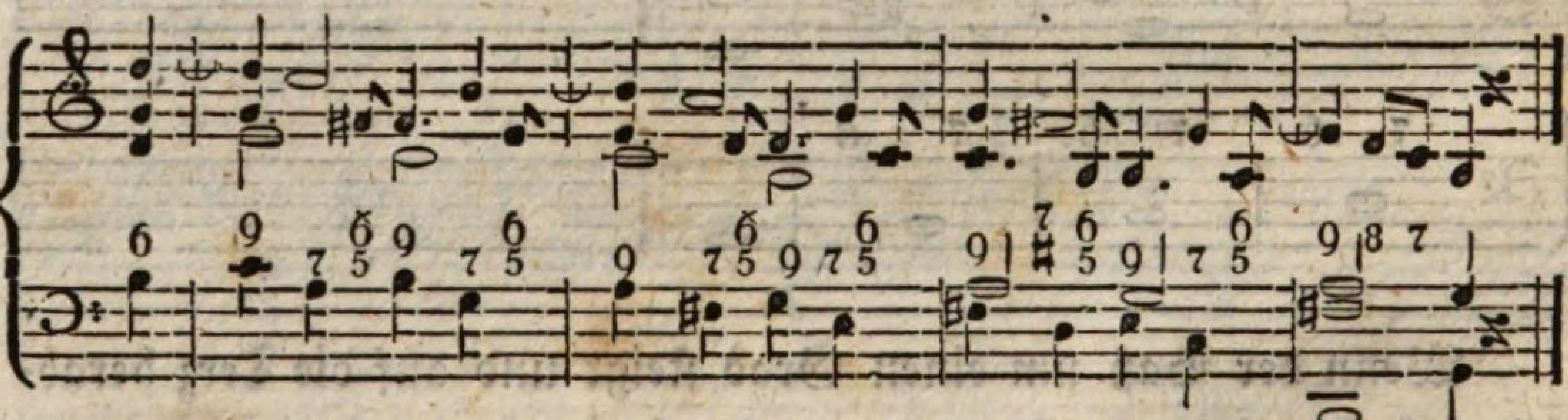
Oder mit Sextquint=Accorden.



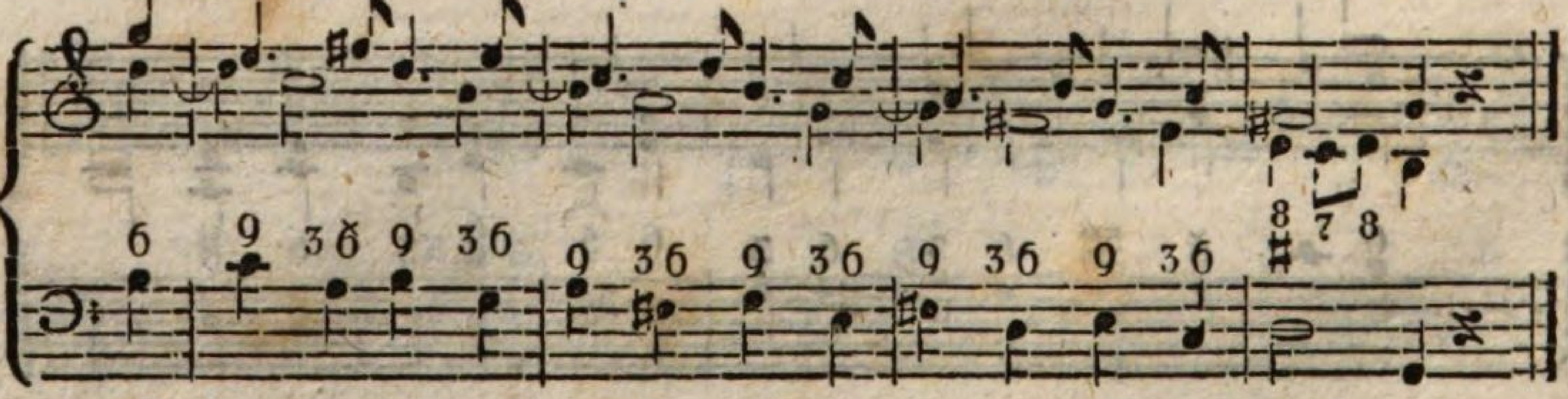
Mit Nonen=, Septimen= und Quintsext=Accorden.



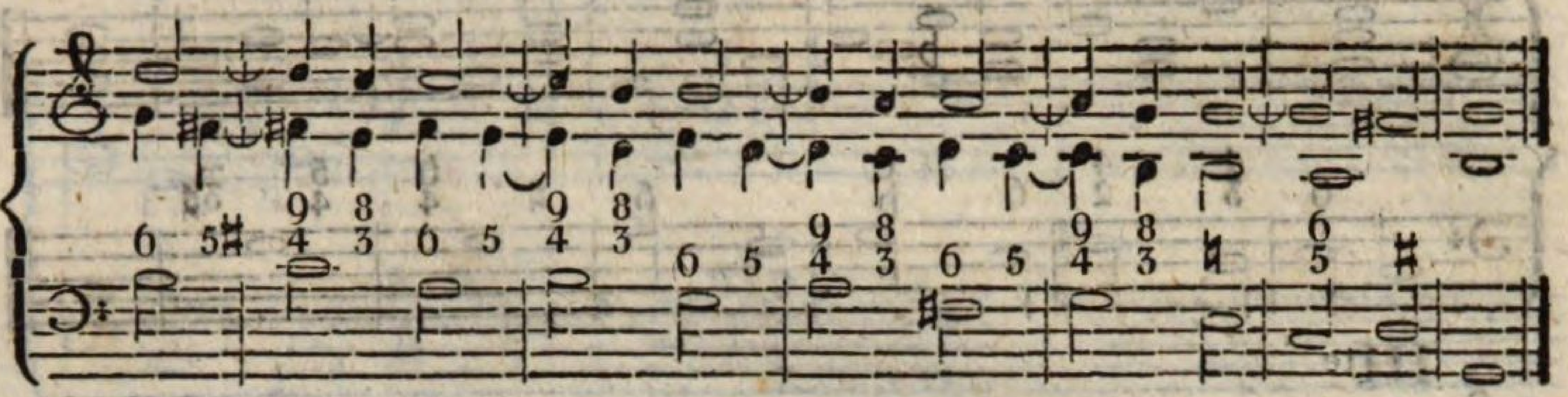
oder



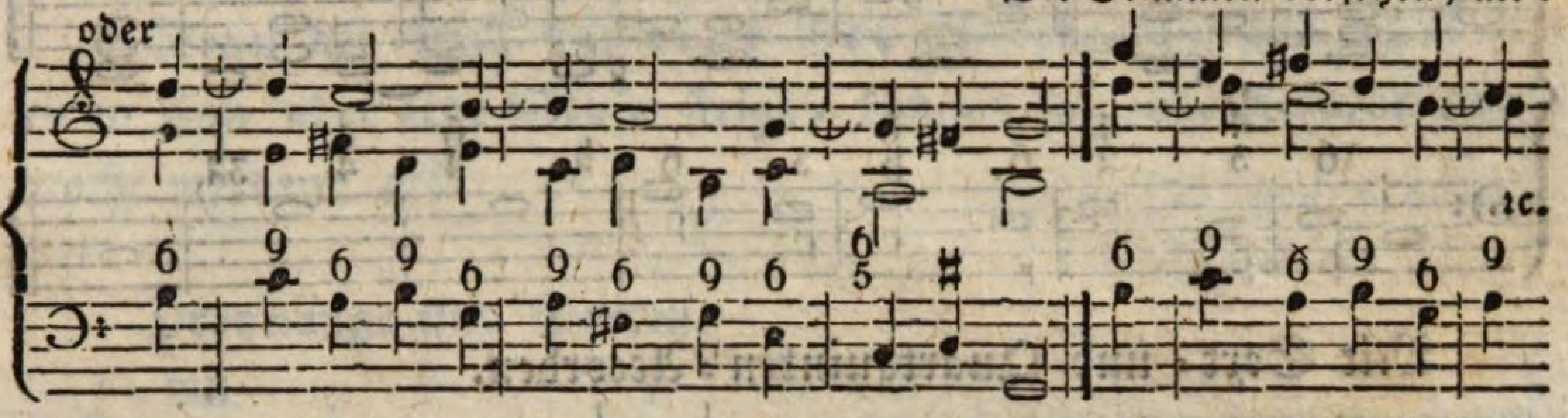
dreystimmig.



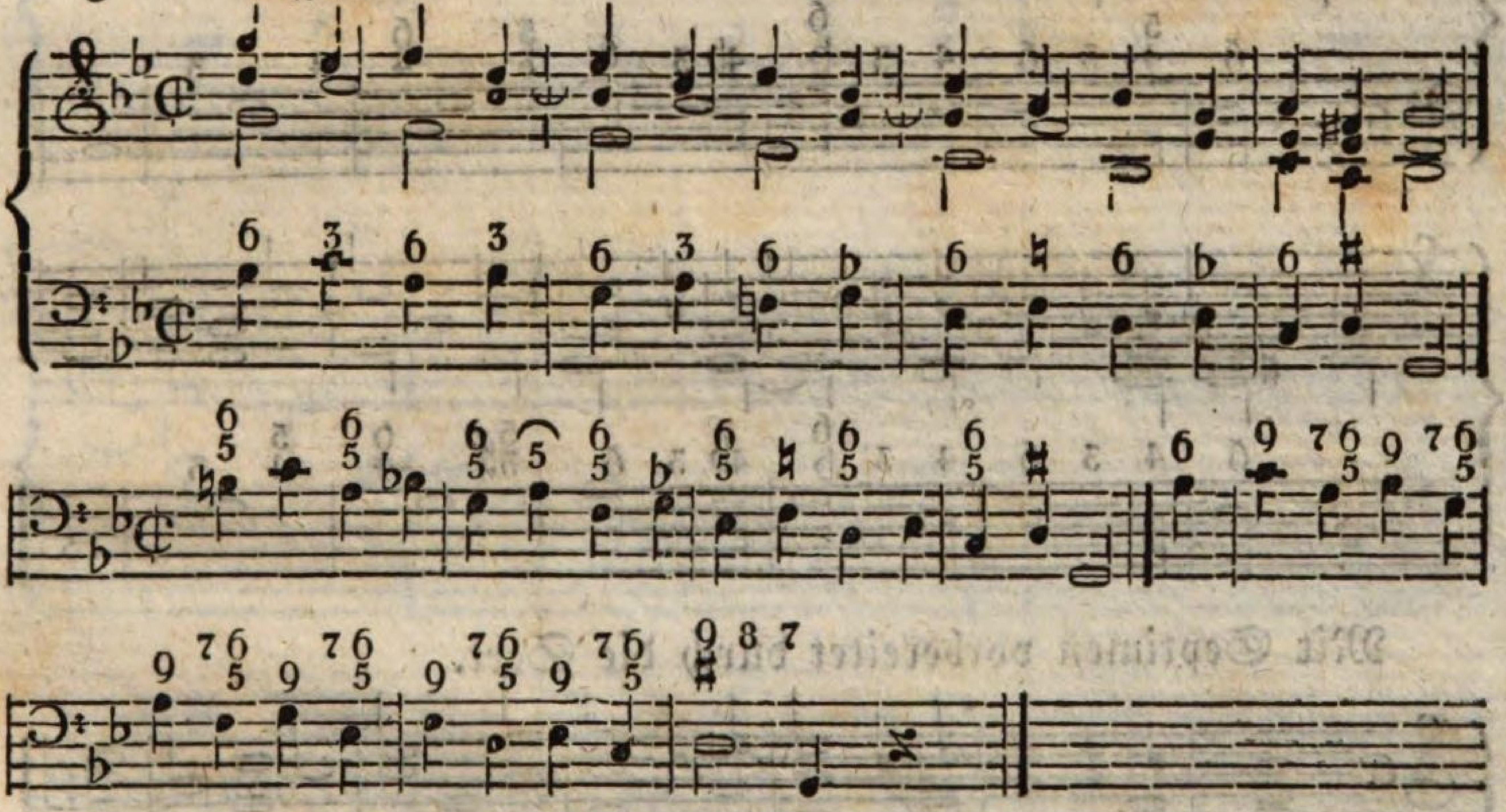
Mit Nonquart-Accorden dreystimmig.



Die Stimmen versetzen; als:

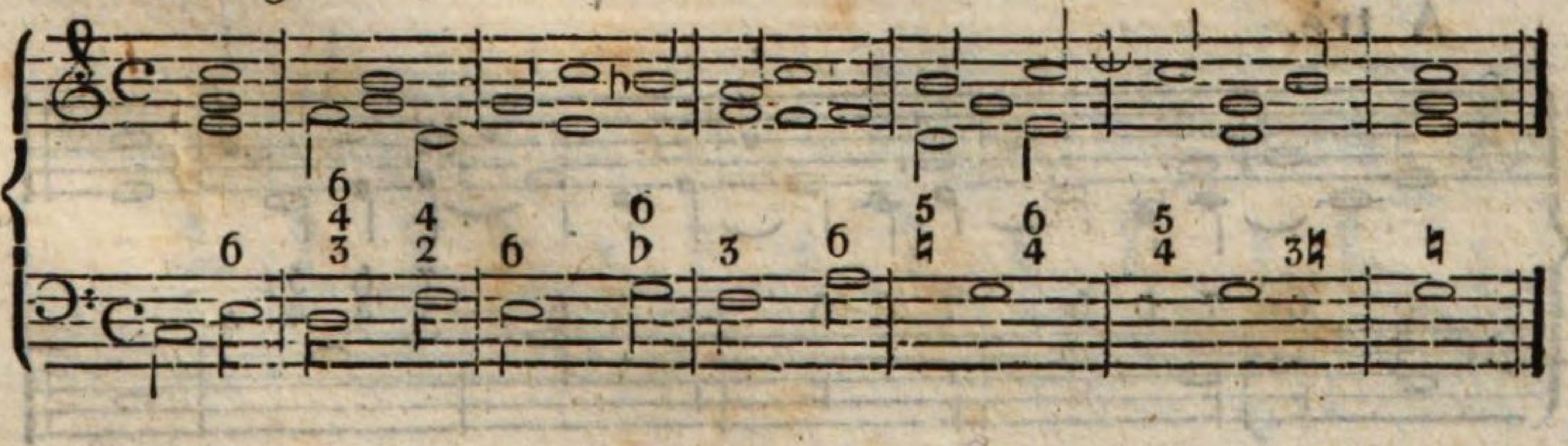


So auch in der weichen Tonleiter mit einer kleinen Veränderung des Basses.

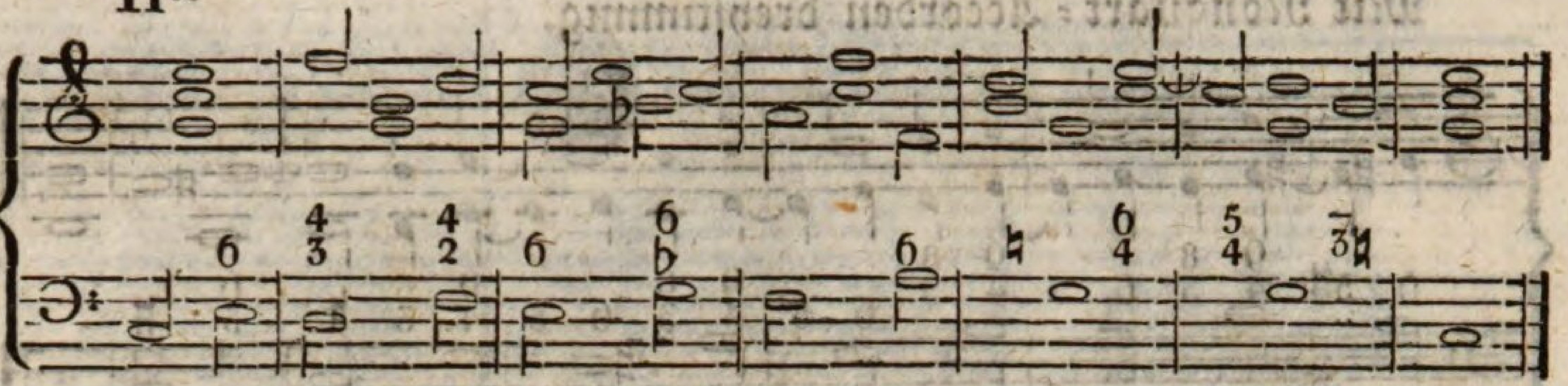


Wenn der Baß um eine Terz steigt, und dann einen Grad unter sich geht, so können folgende Accorde gebraucht werden; als:

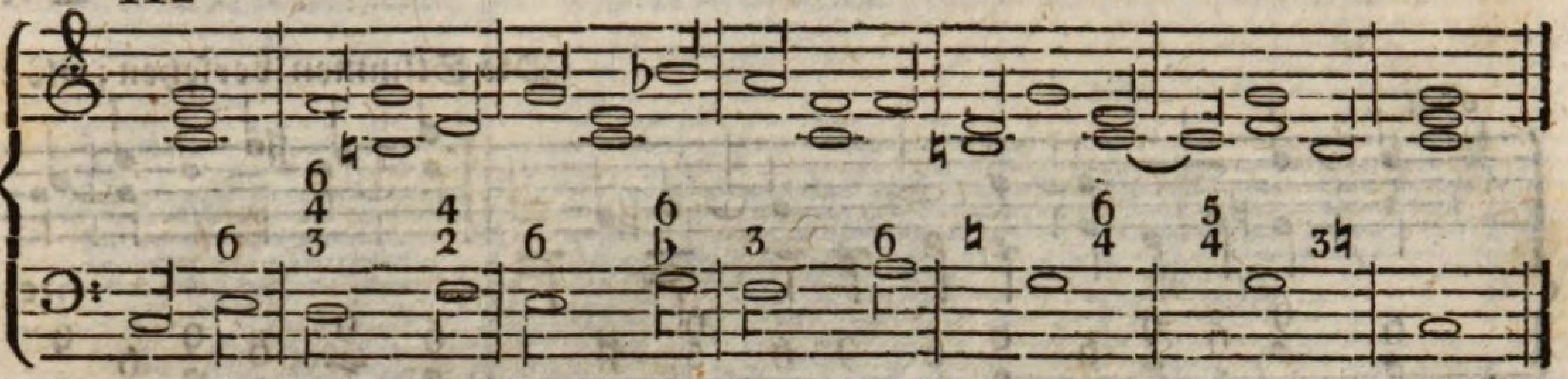
I^te^ Lage.



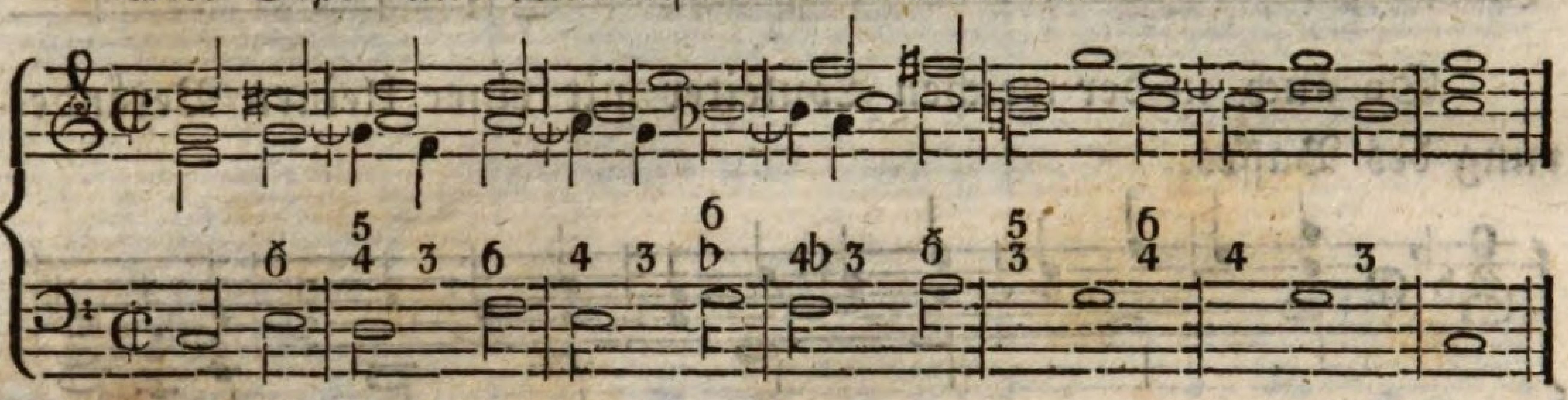
IIte

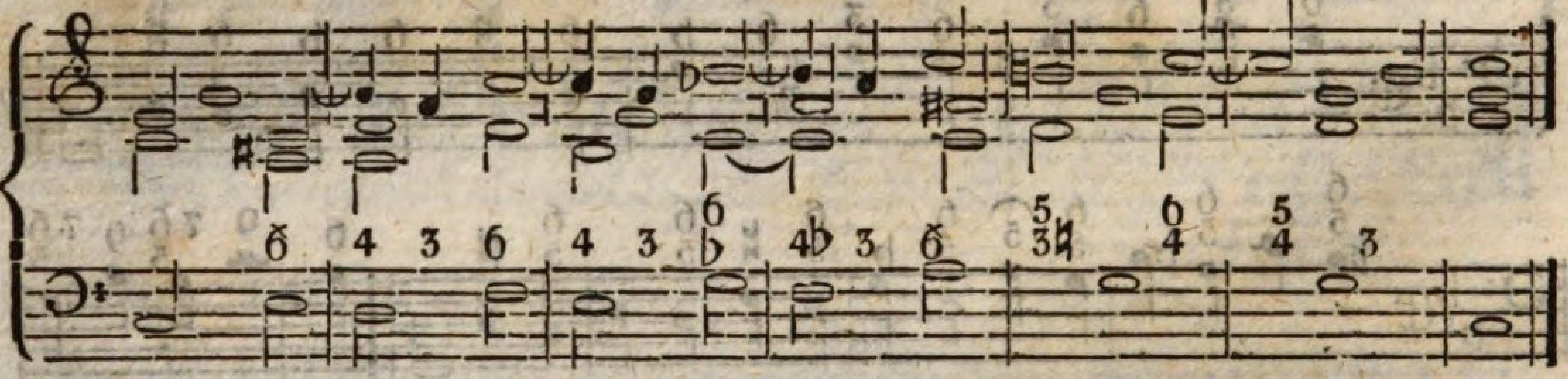


IIIte

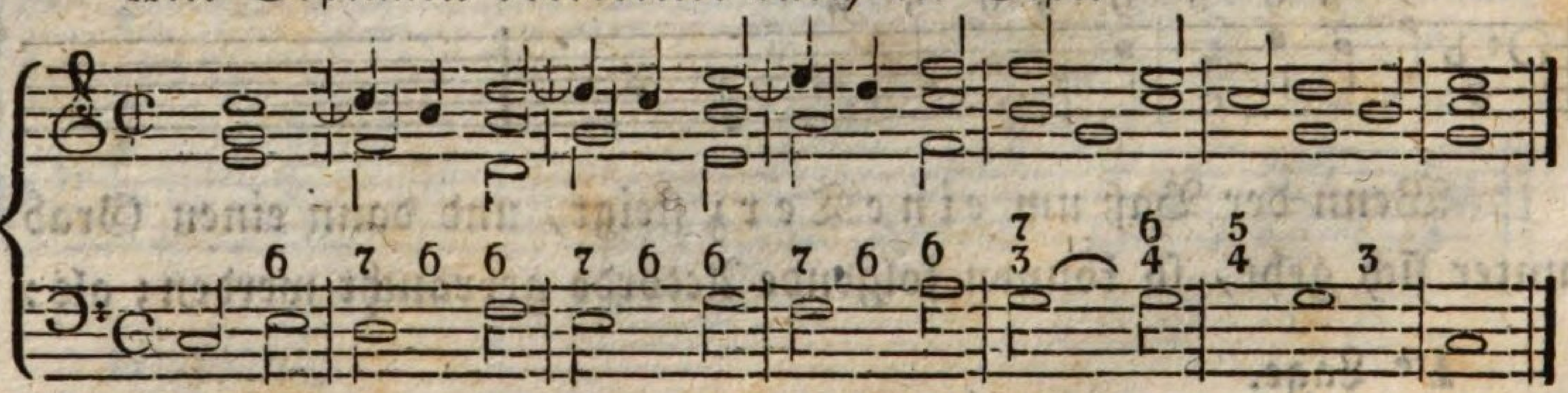


Mit Sext- und Quartquinten-Accorden.

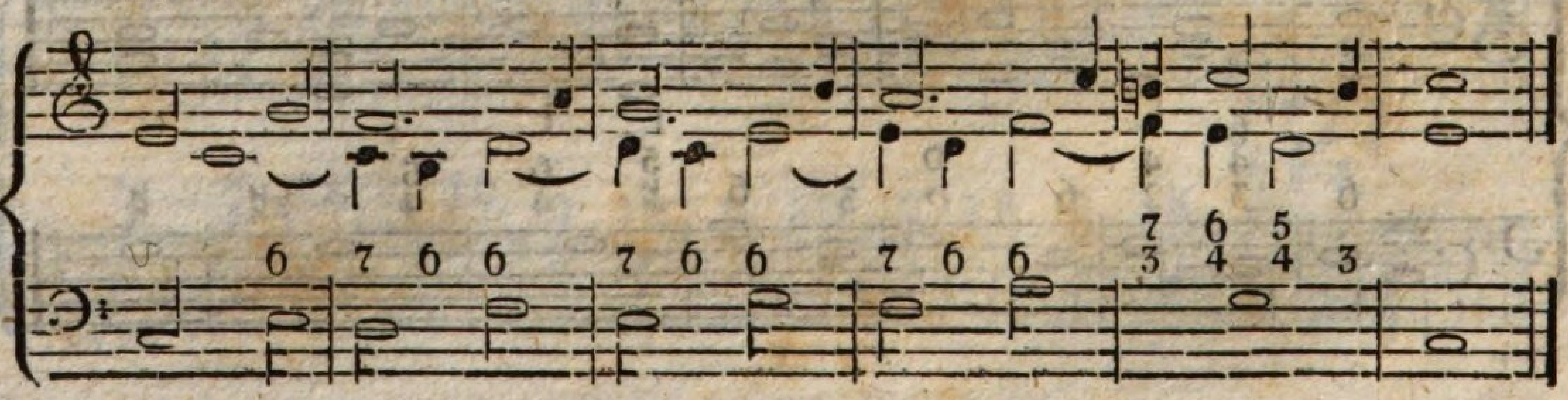




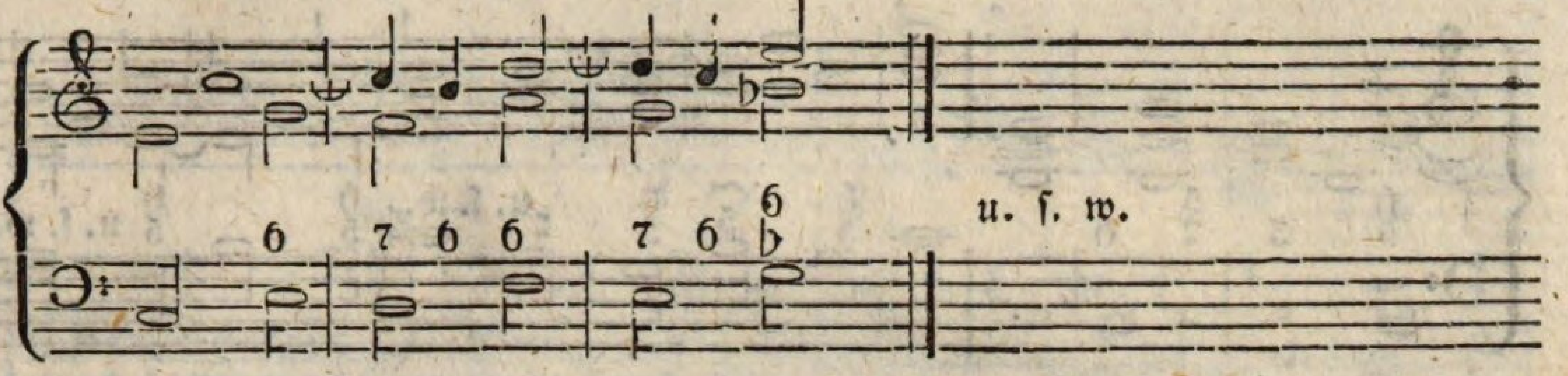
Mit Septimen vorbereitet durch die Sext.



A trè.

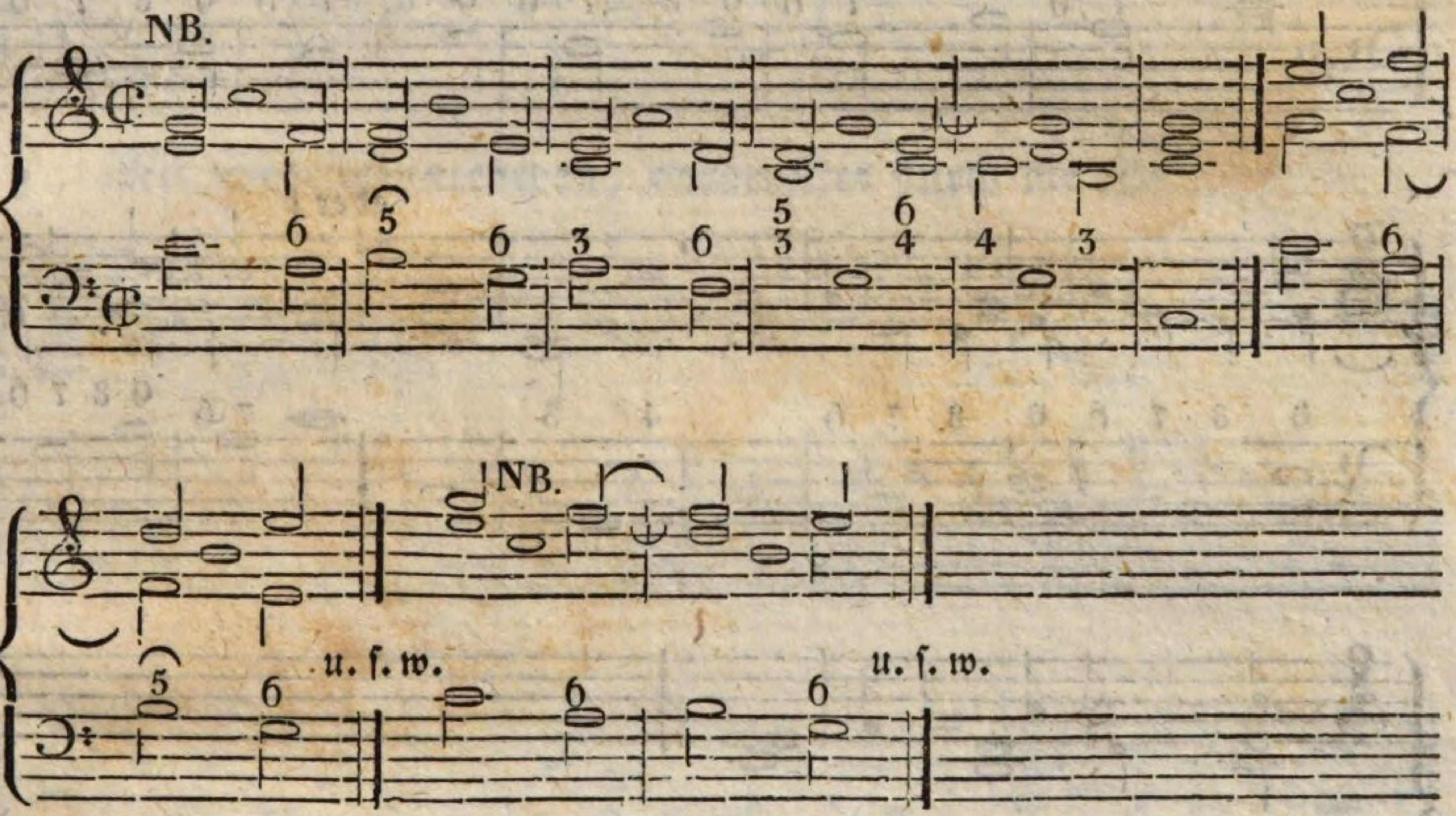


Die Stimmen versetzen; als:



Wenn der Baß um eine Terz herabgeht, und dann um einen Ton oder eine Stufe steigt, können folgende Accorde angebracht werden; als:

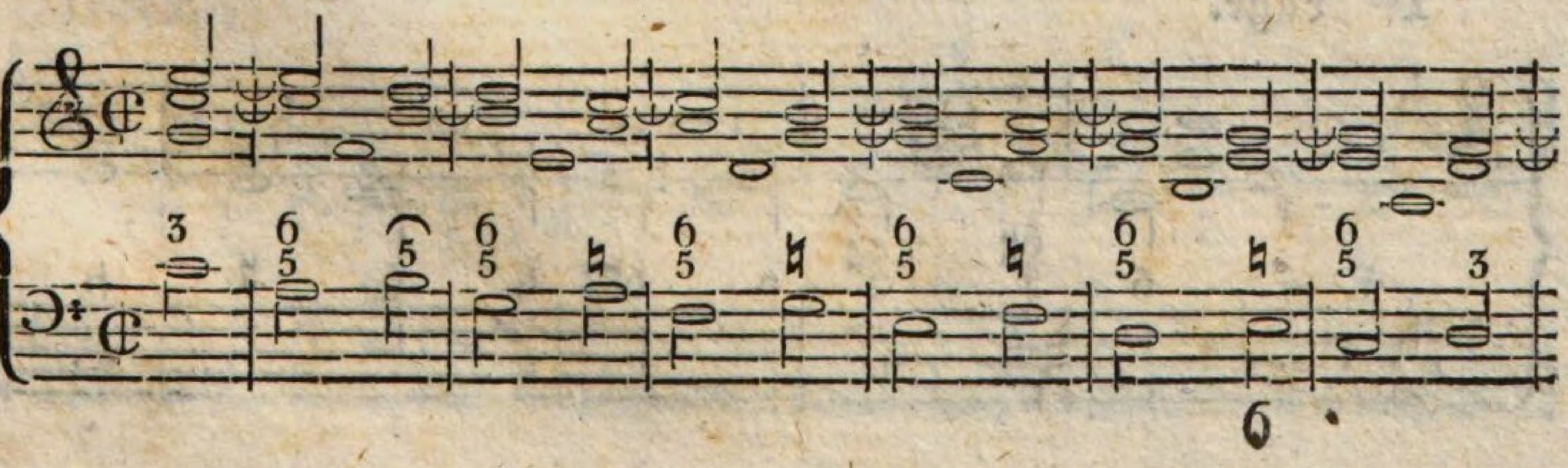
Dreyklänge und Sexten.

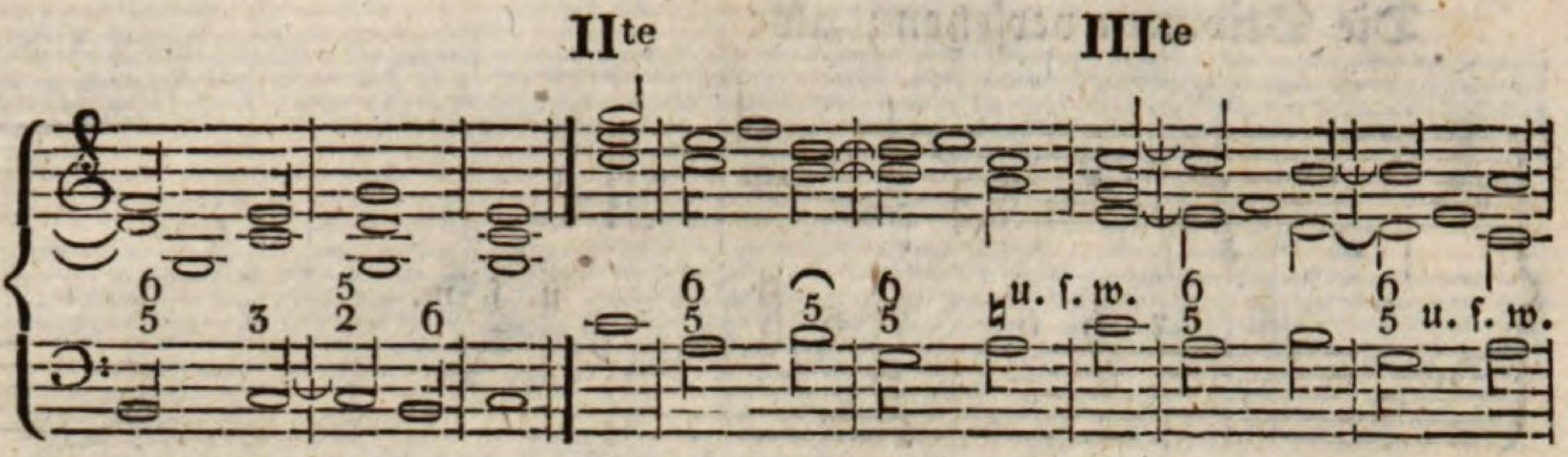


NB. Diese hier auf einem guten Tacttheile angeschlagenen Octaven und Quinten sind auf der Orgel erlaubt.

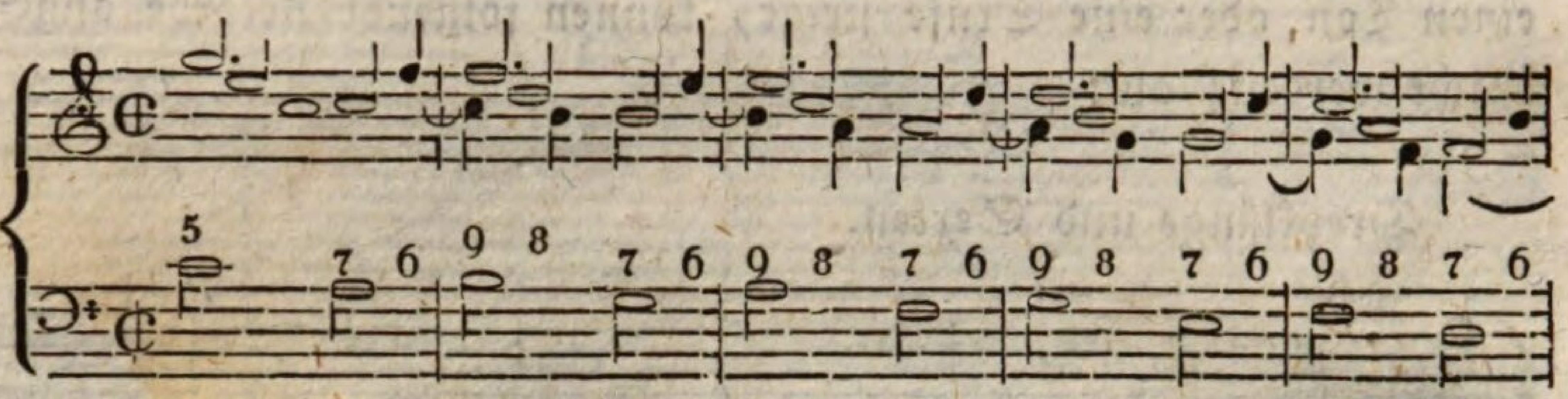
Dreyklänge und Quintsext=Accorde.

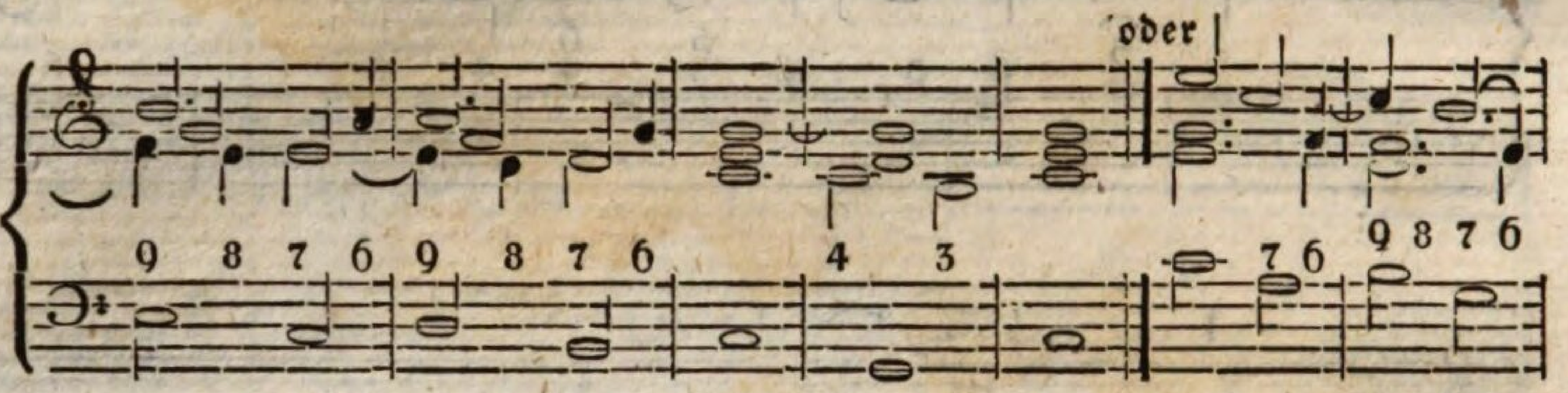
Ite Lage.

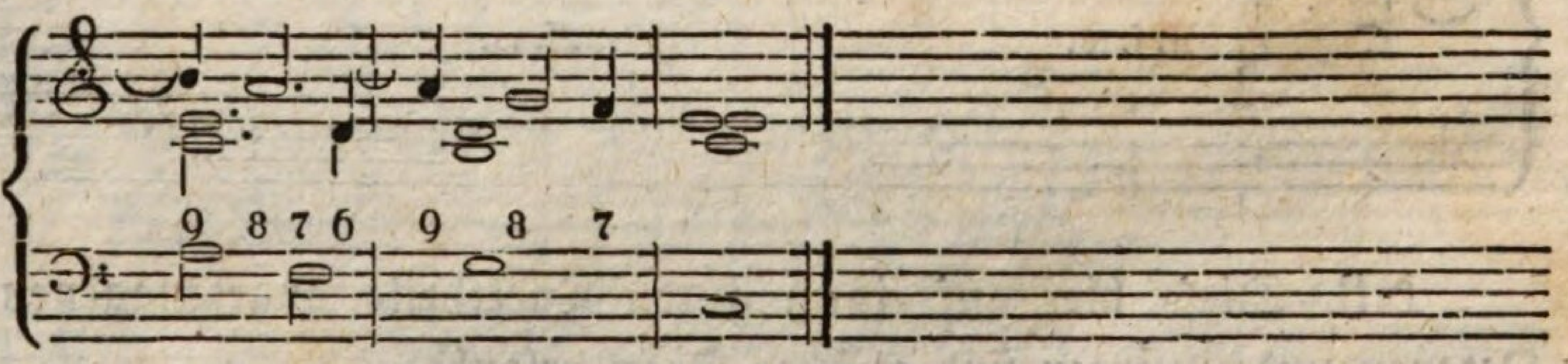




Septimen und Nonen mit einander abwechselnd.

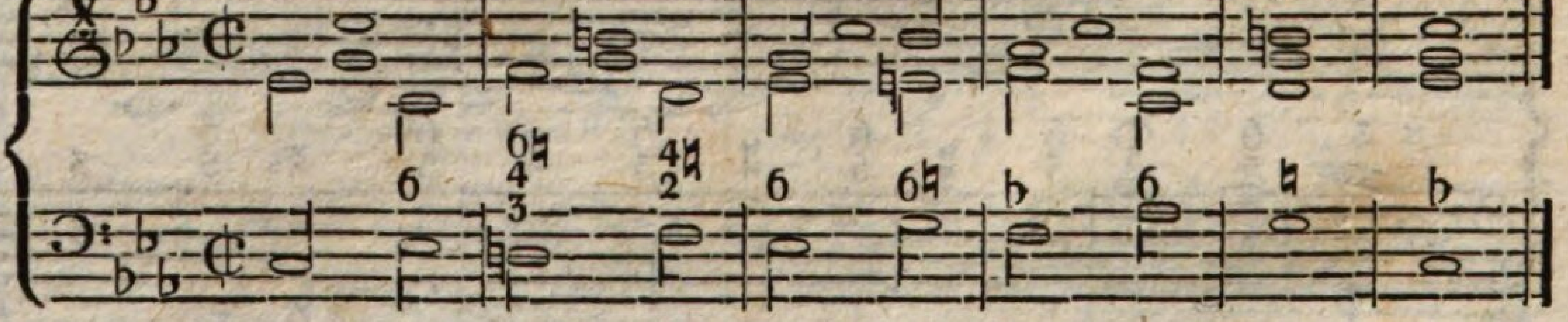




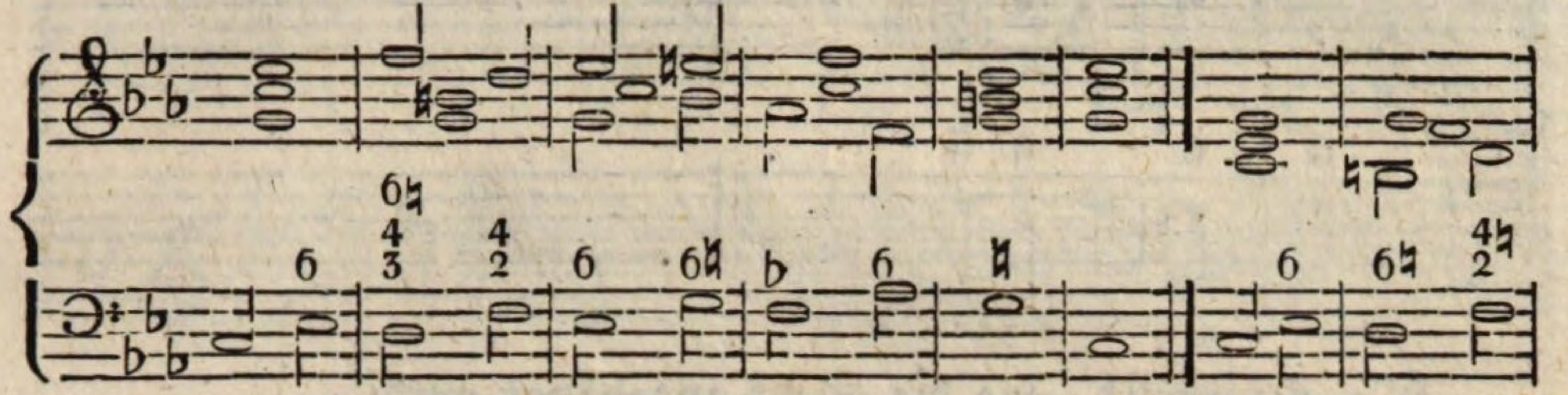


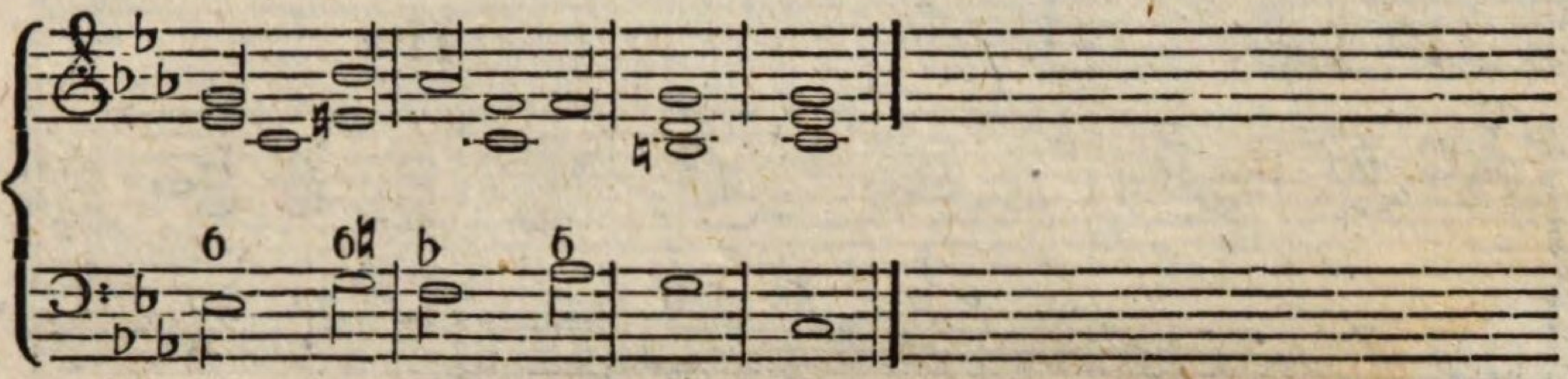
Wenn der Baß in der weichen Tonleiter um eine Terz steigt und eine Stufe fällt.

Ite Lage.

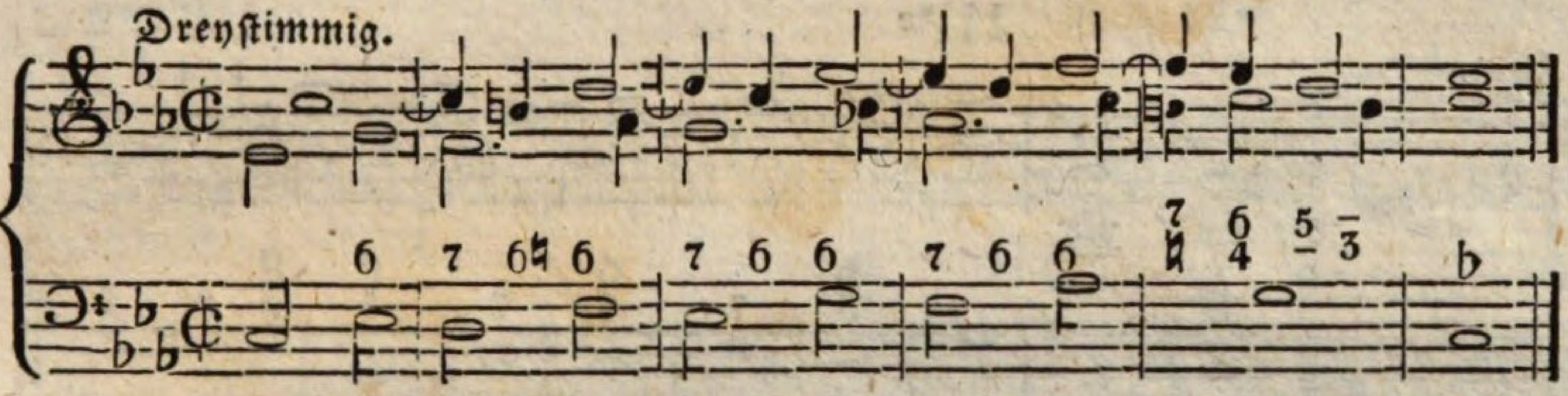


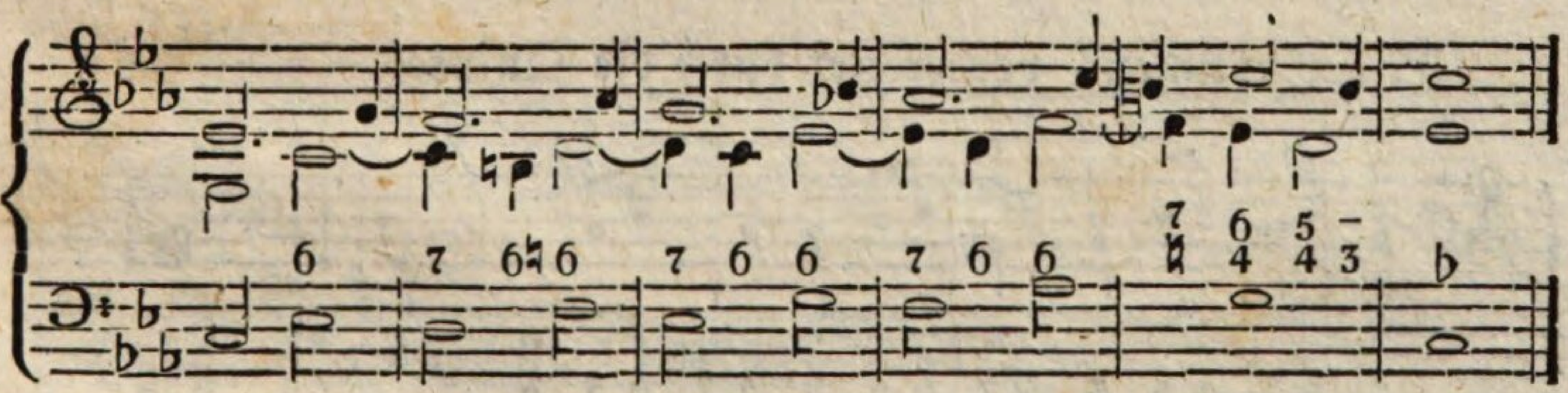
IIte IIIte



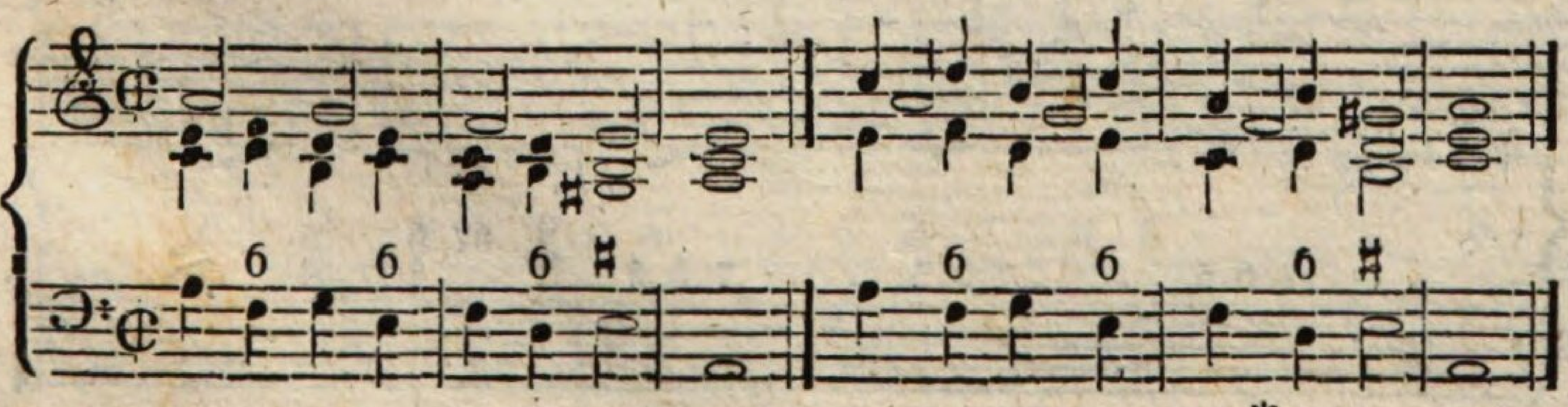


Mit Septimenaccorden, vorbereitet durch die Sext.

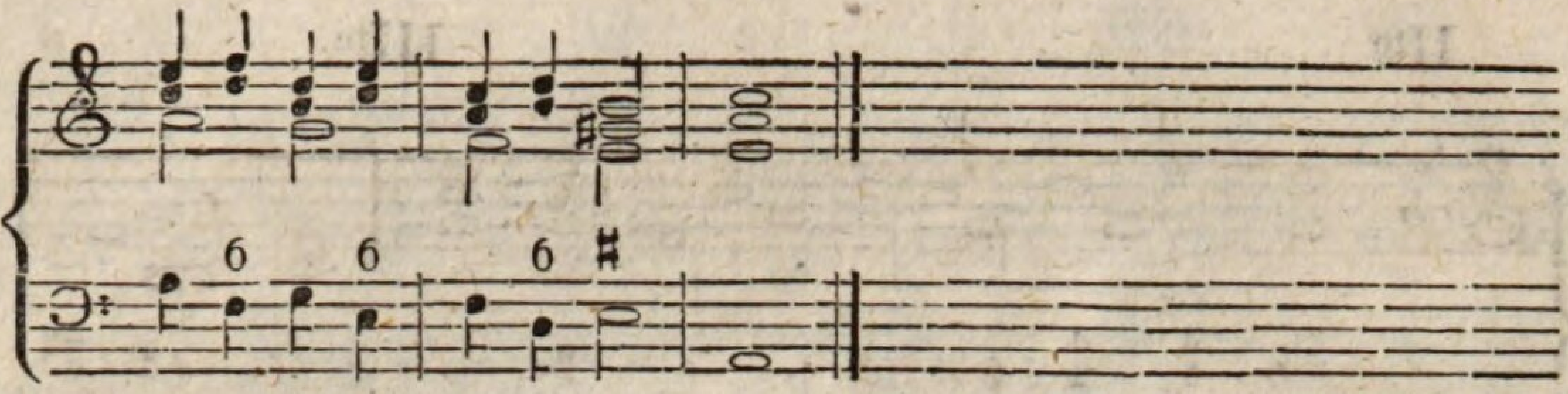




Wenn der Baß in der weichen Tonleiter um eine Terz herabgeht.

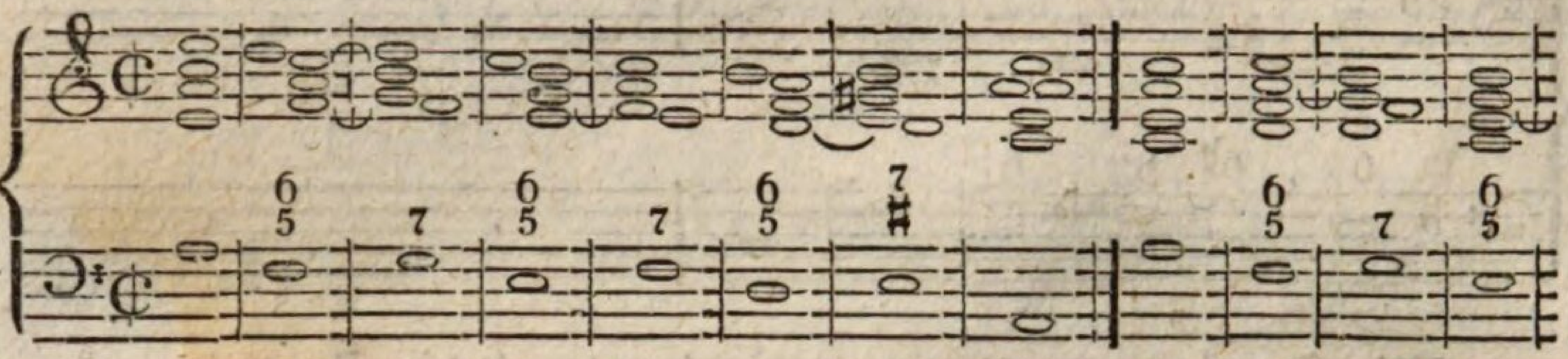


*

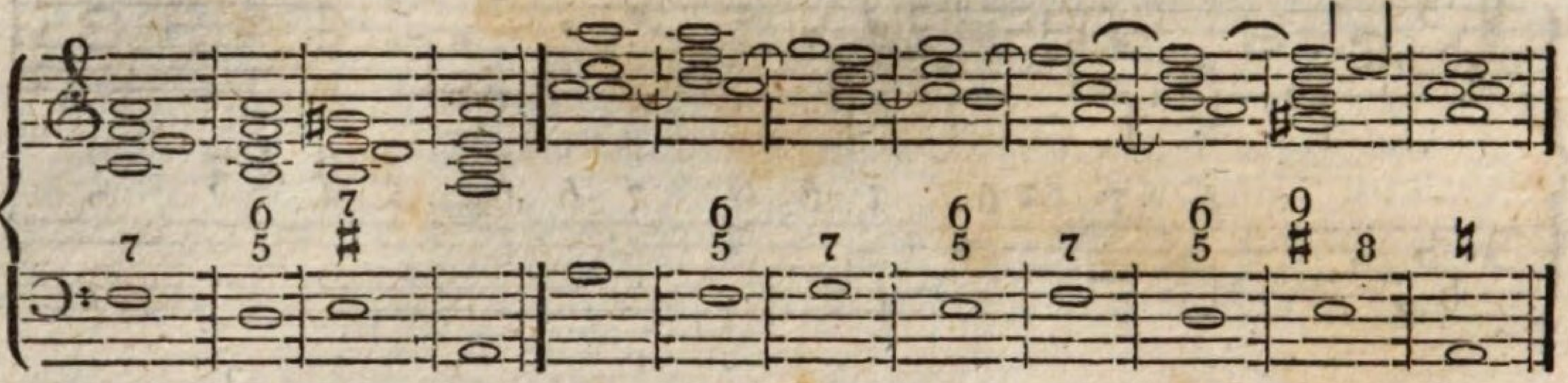


Mit Quintsext, wo die Sept angehängt wird.

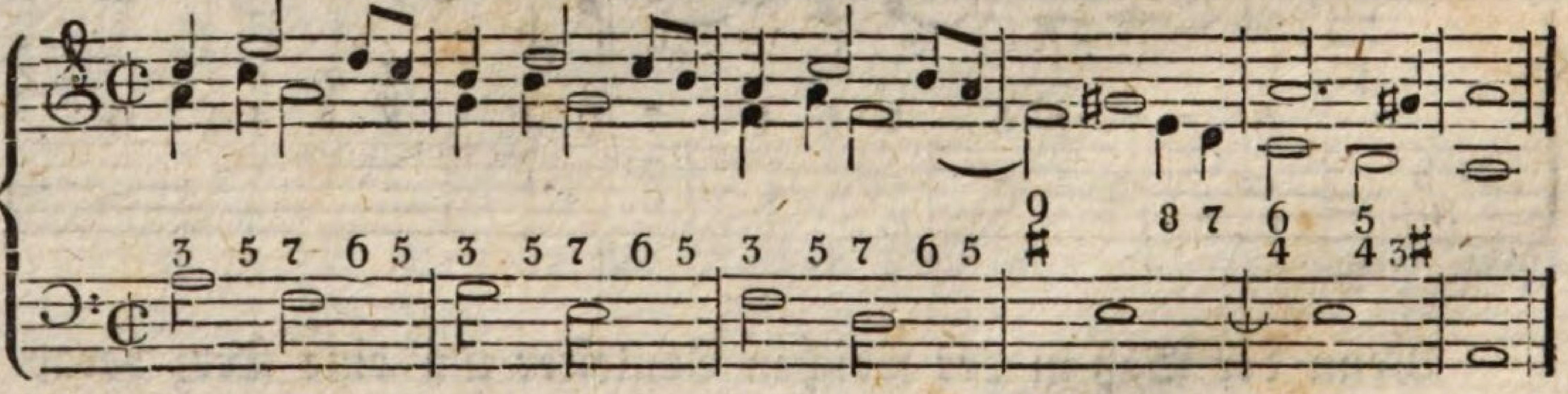
Ite Lage. IIte

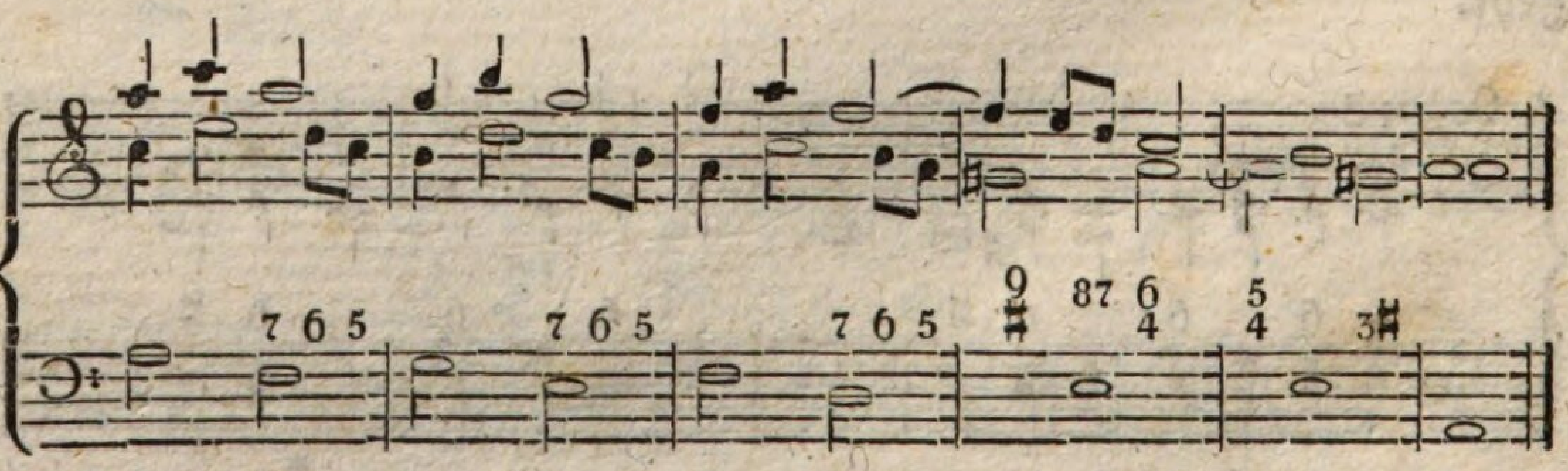


IIIte

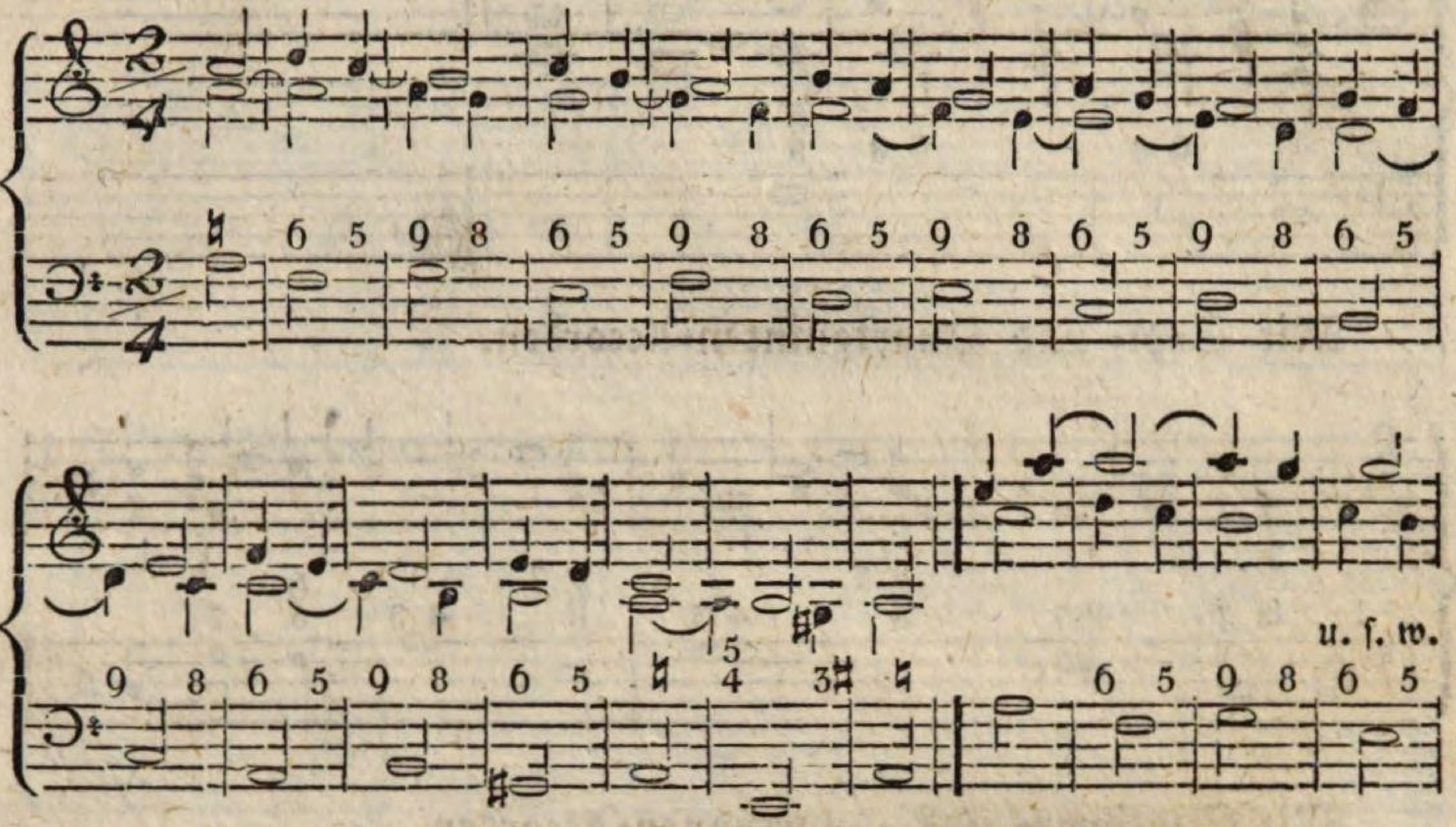


Mit Septimen, vorbereitet durch die Quinte.



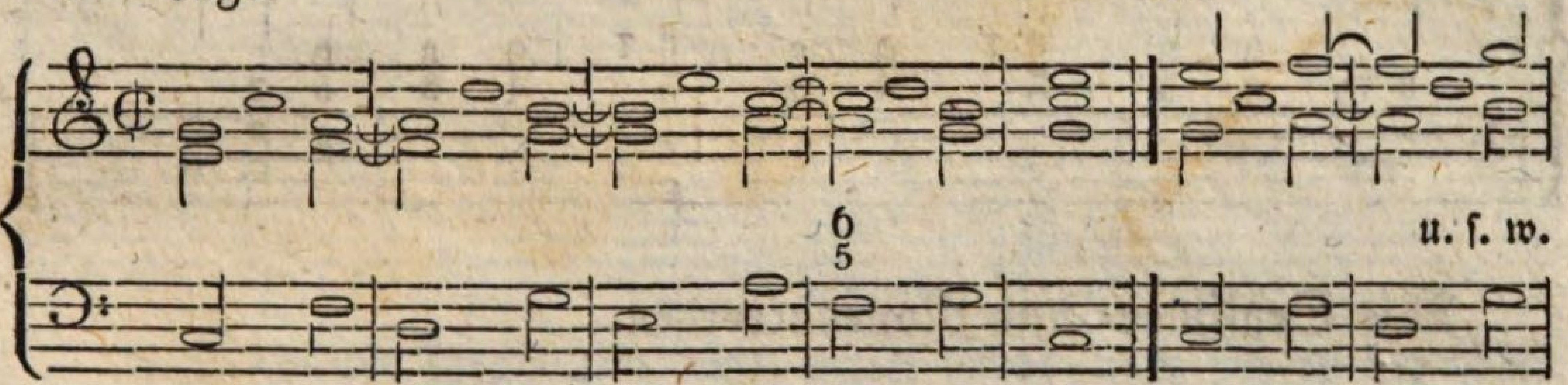


Oder auch mit Nonen.

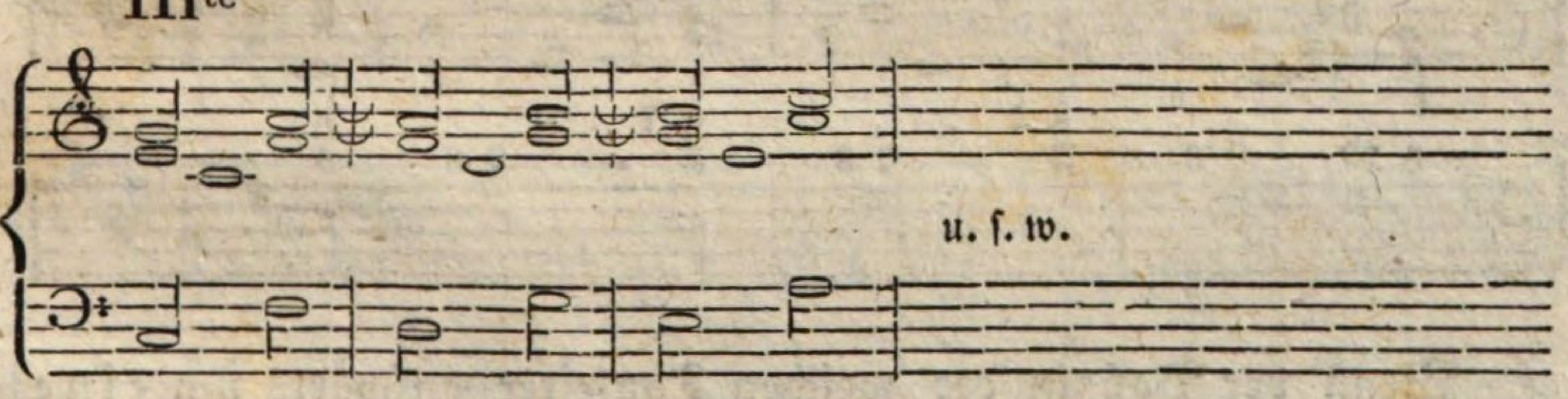


Wenn der Baß stufenweise um eine Quarte steigt.

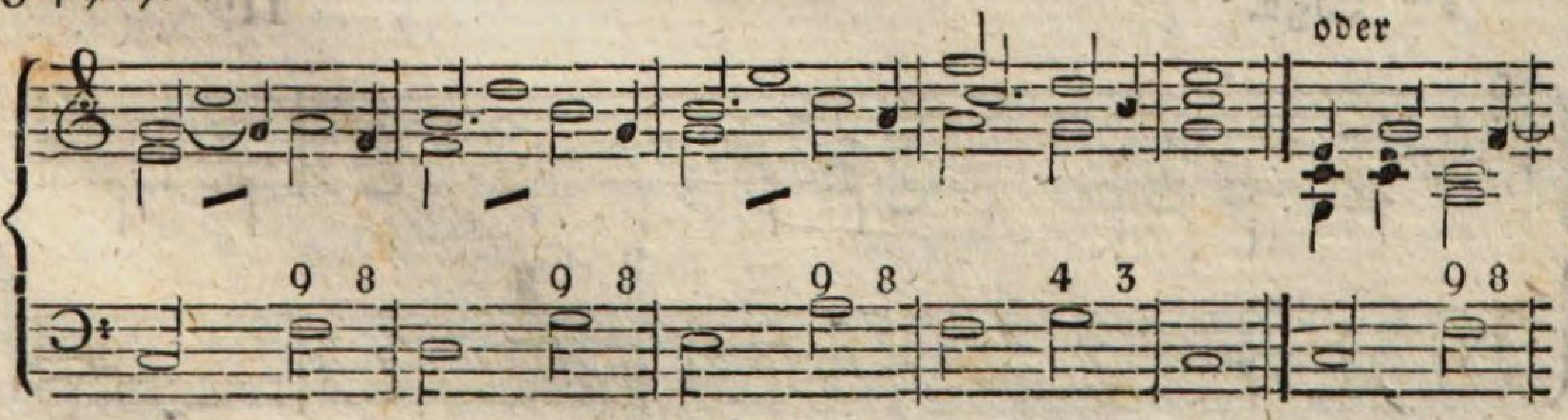
Ite Lage. IIte

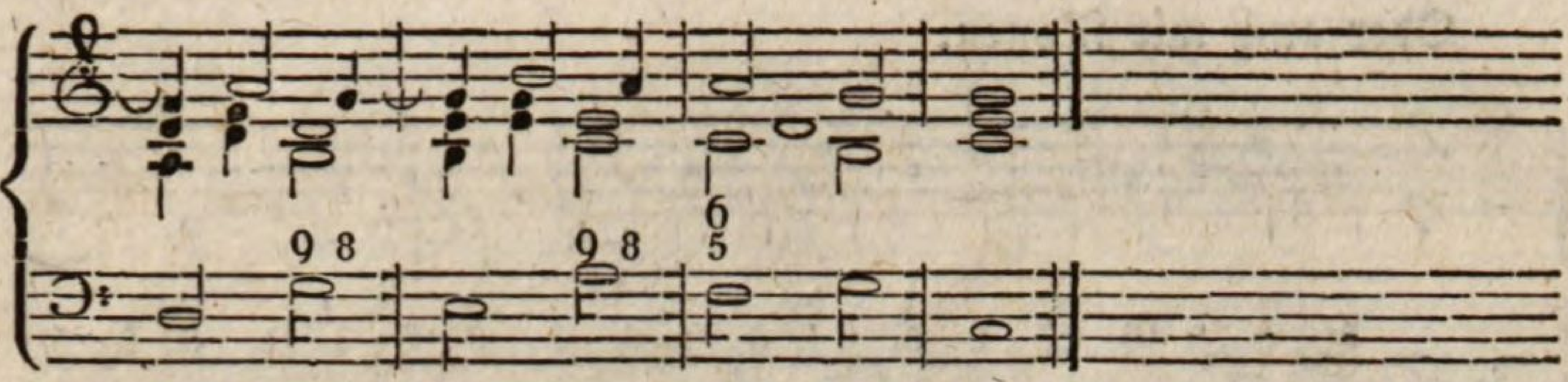


IIIte

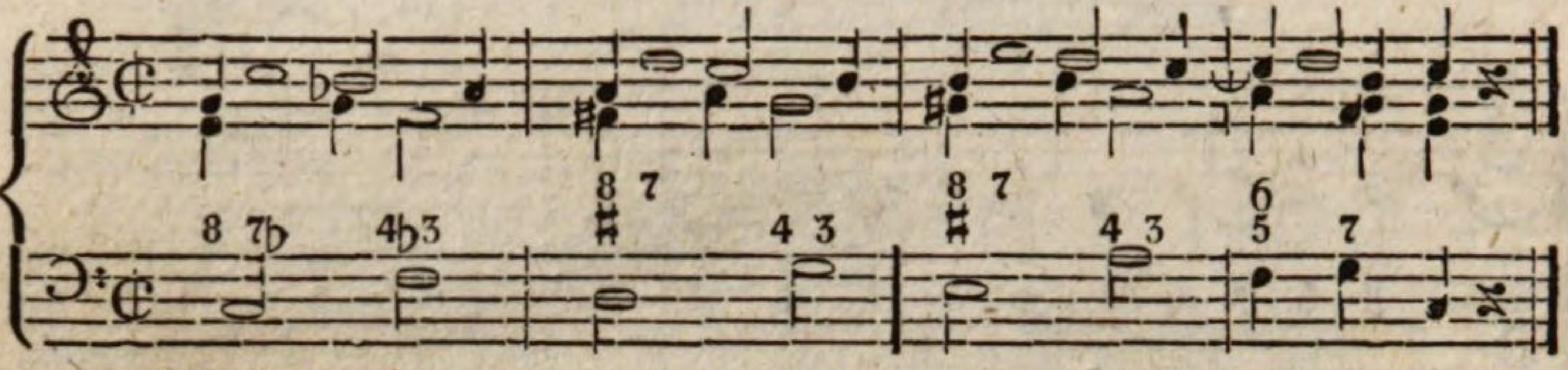


Mit Nonenaccorden, wo eine Verwechslung der Stimmen geschah.

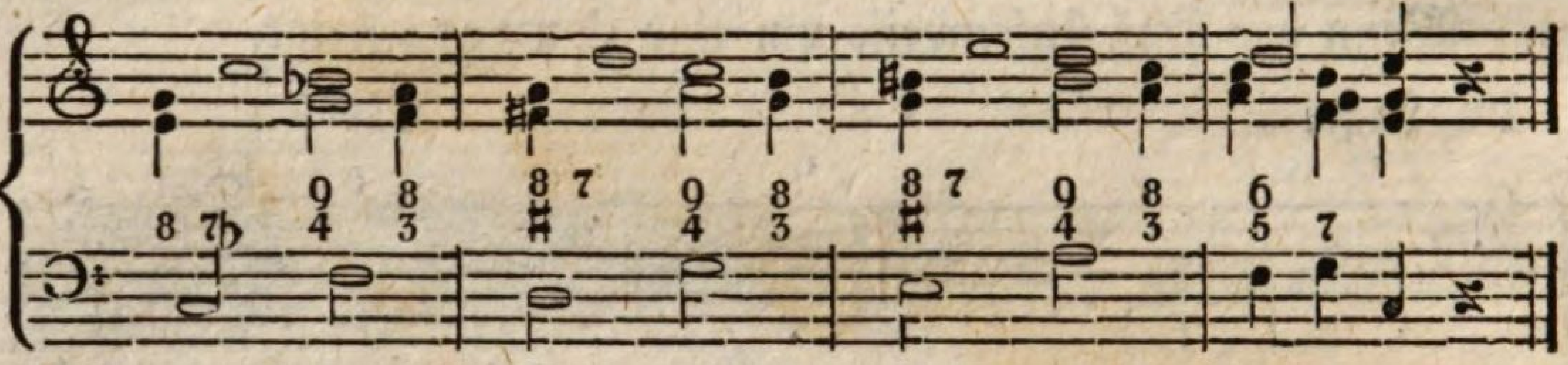




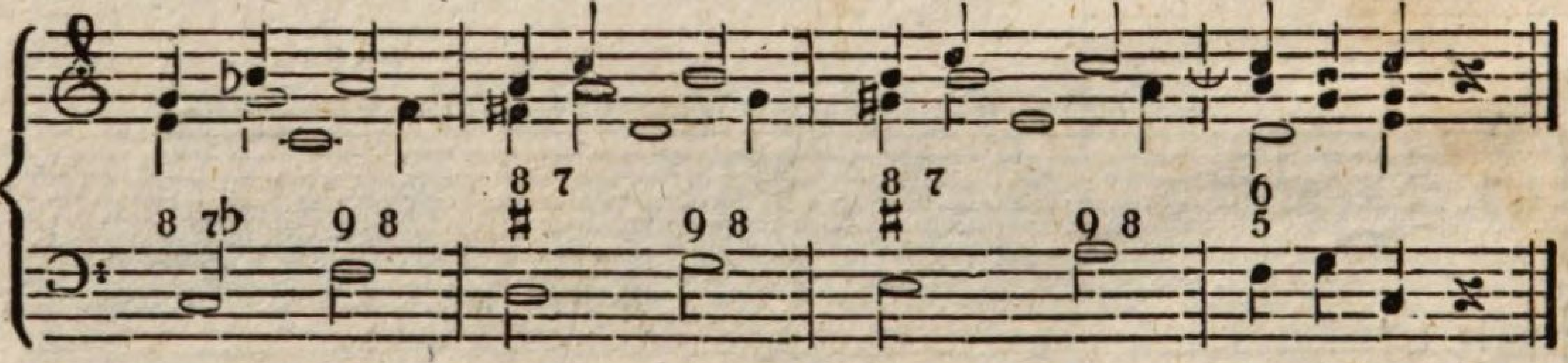
Mit Sept= und Quartquinten=Accorden.



Mit Septimen= und Quartnonen=Accorden.

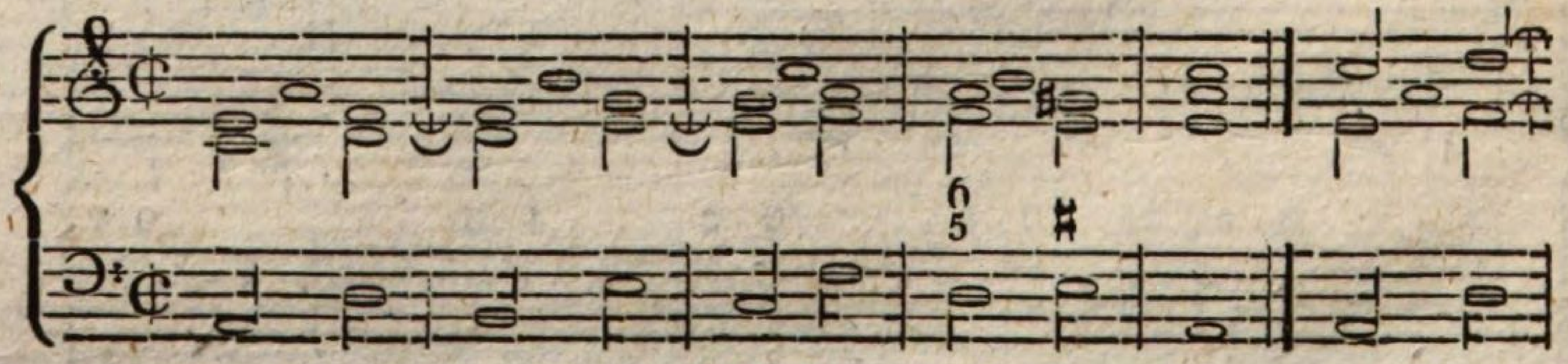


Mit Septimen= und Nonenaccorden.

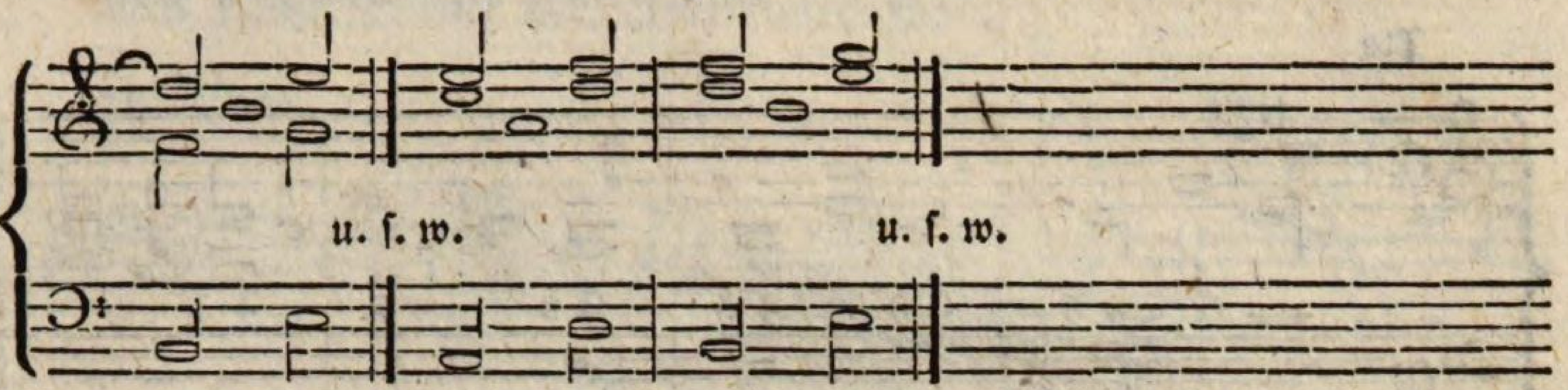


Wenn der Baß in der weichen Tonleiter aufwärts um eine Quart steigt und eine Terz unter sich geht.

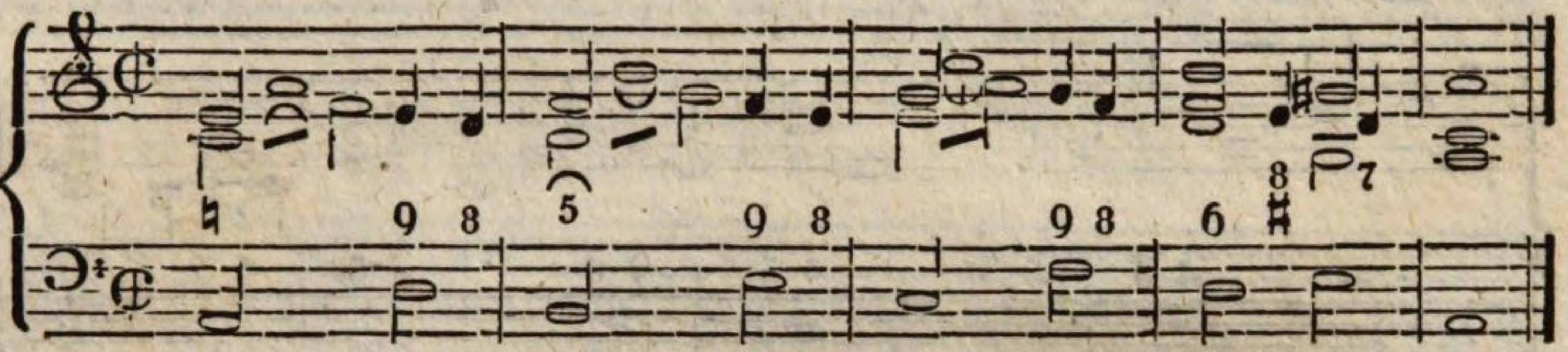
Ite Lage. IIte



IIIte

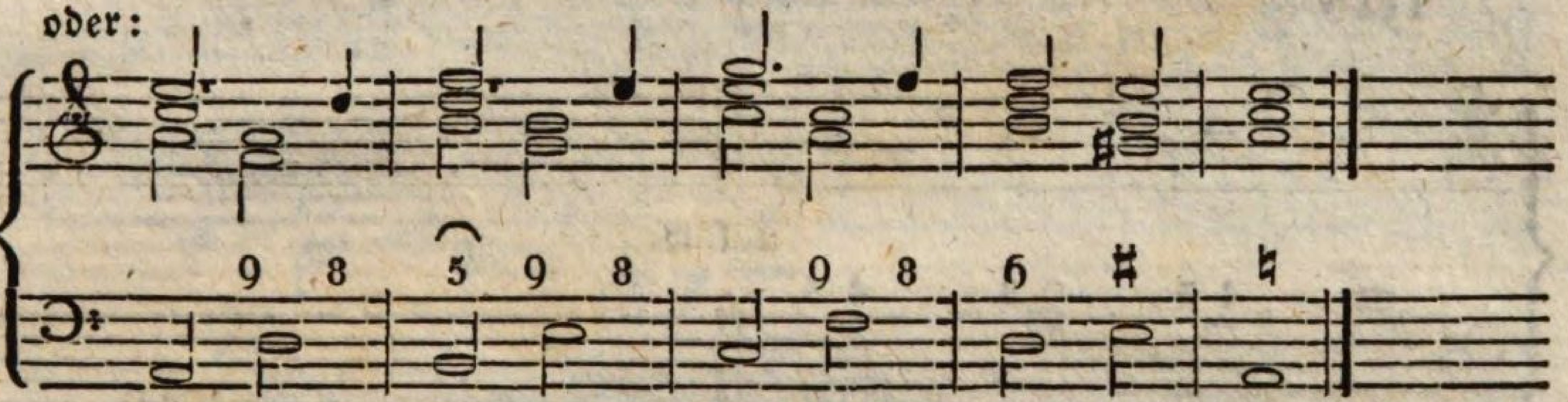


Mit Nonenaccorden.



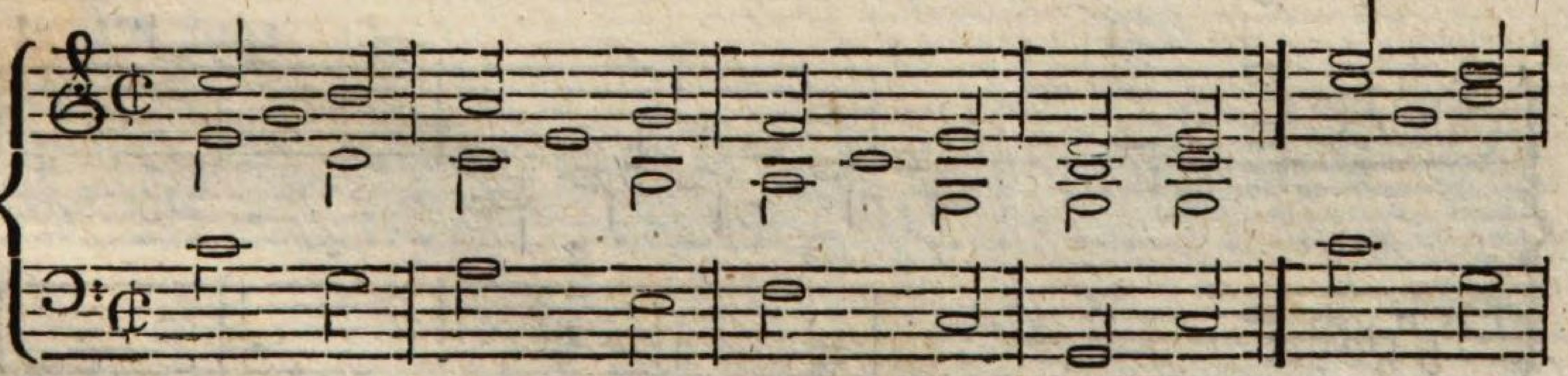
Hier geschah abermahls eine Verwechslung der Stimmen.

oder:

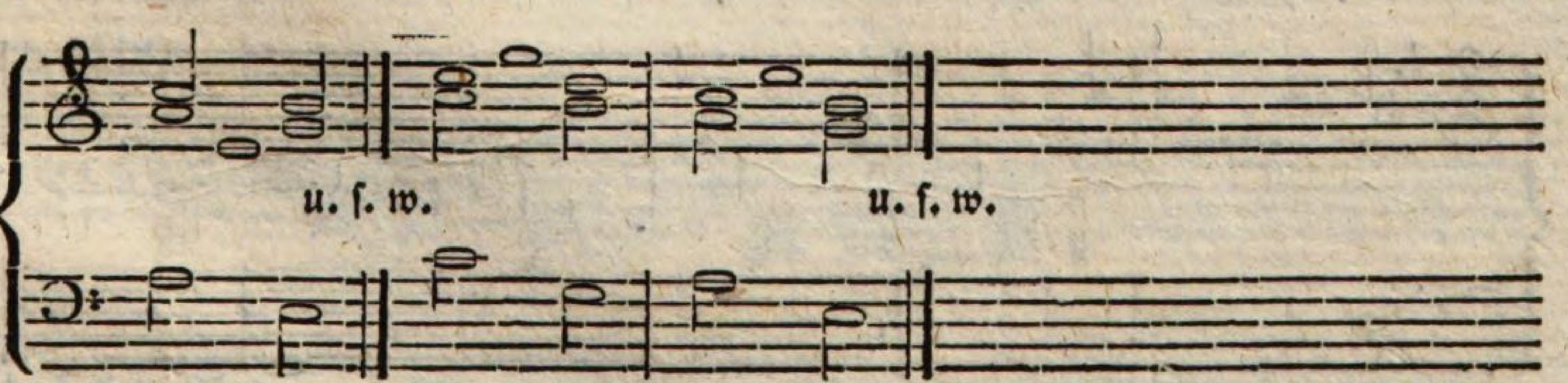


Eine Quart herab und dann einen Grad über sich in der harten Tonleiter; als:

Ite Lage. IIte

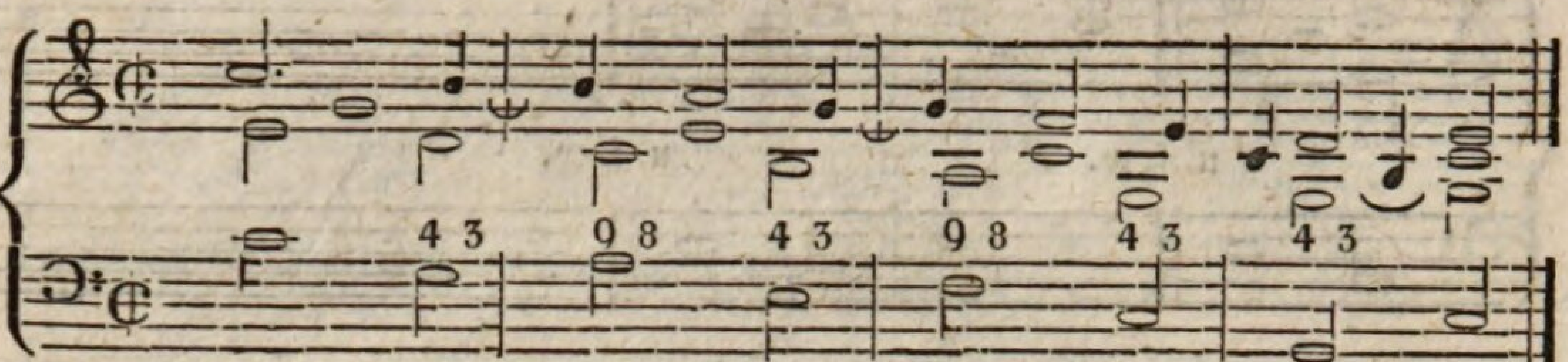


IIIte

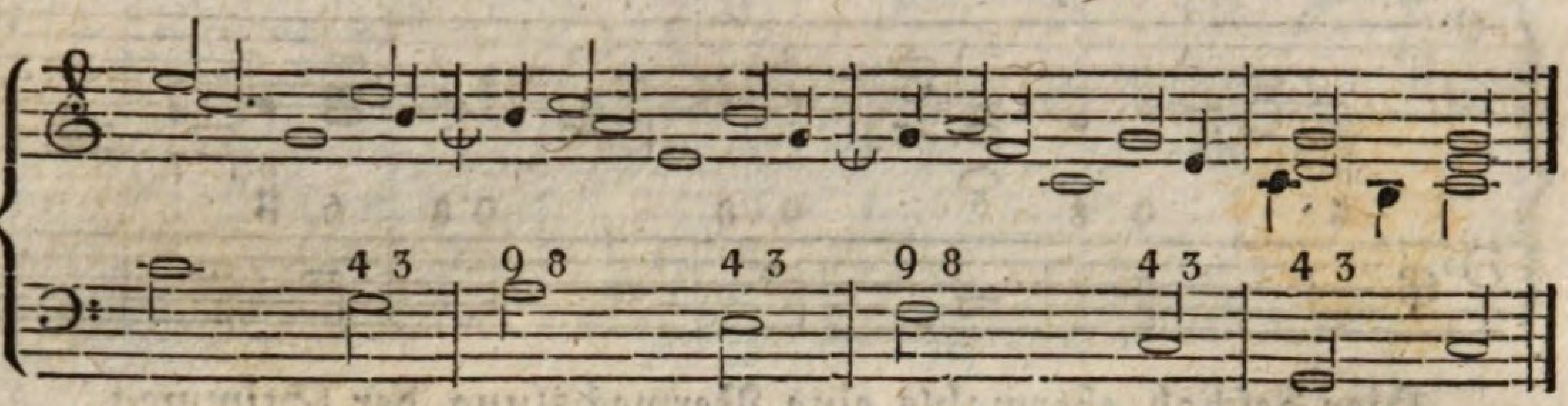


Mit Quartquint- und Nonenaccorden.

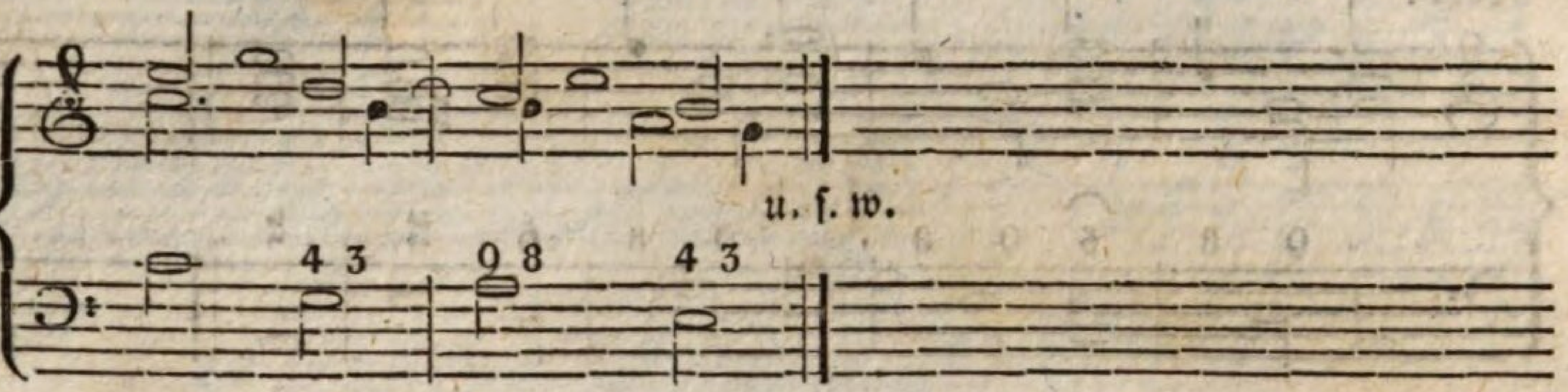
Ite



IIte

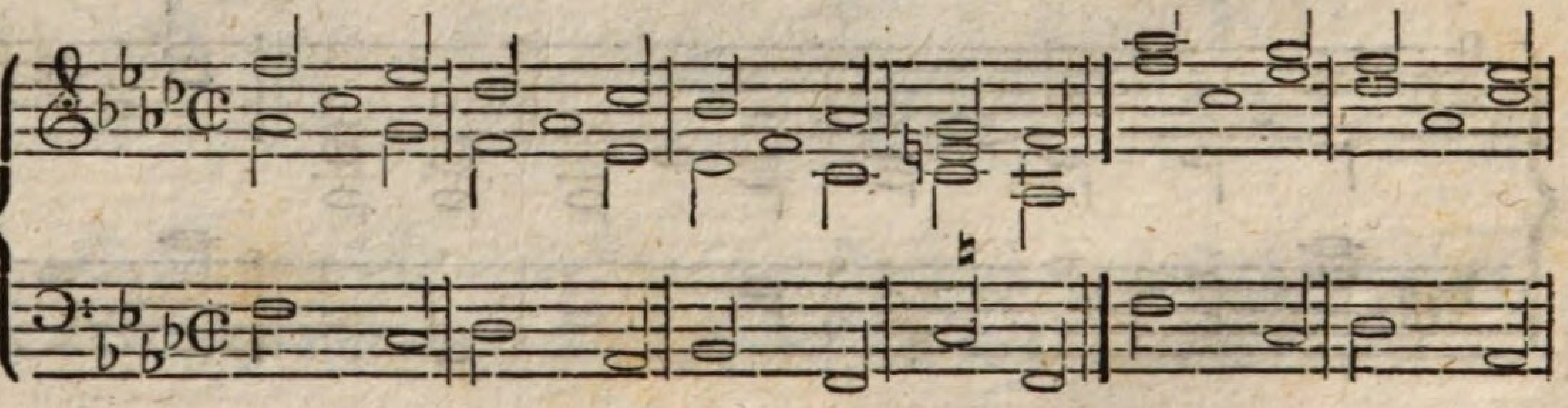


IIIte

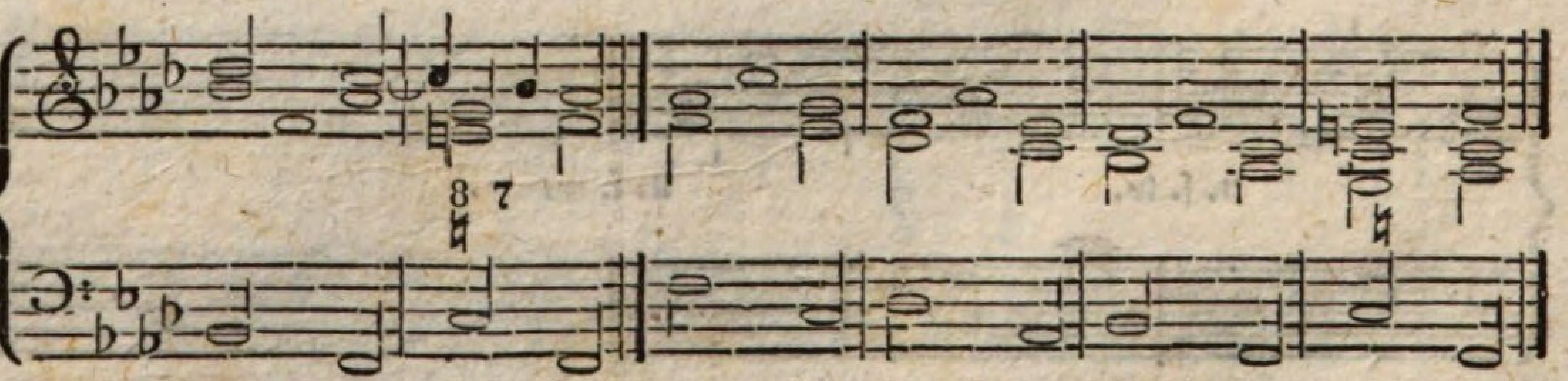


Wenn der Baß in der weichen Tonleiter um *eine Quart* fällt und dann einen Grad steigt.

Ite Lage. IIte.

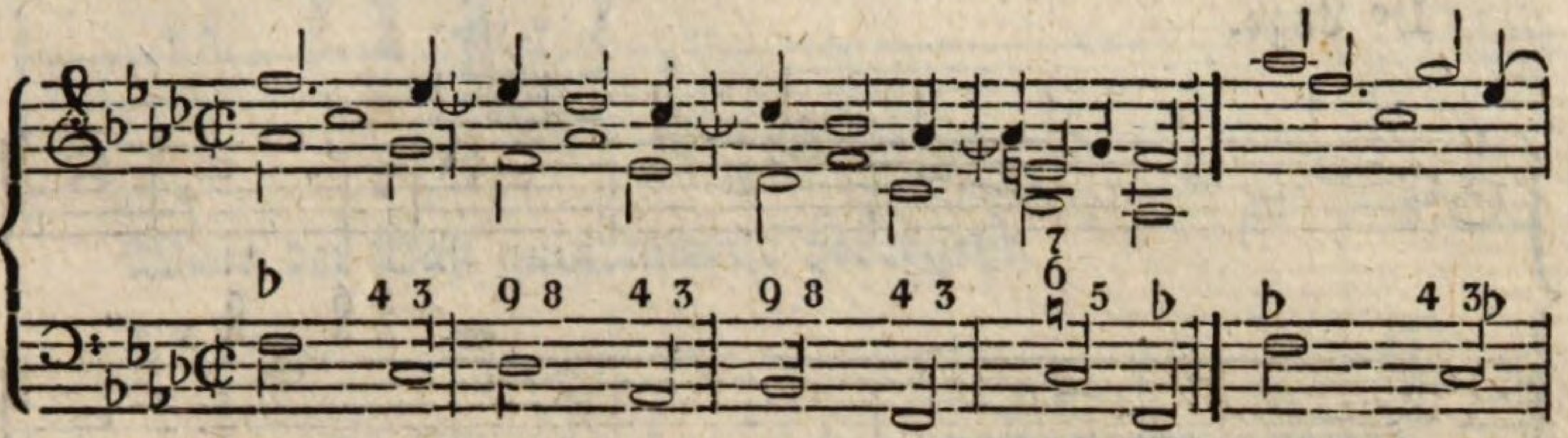


IIIte Lage.

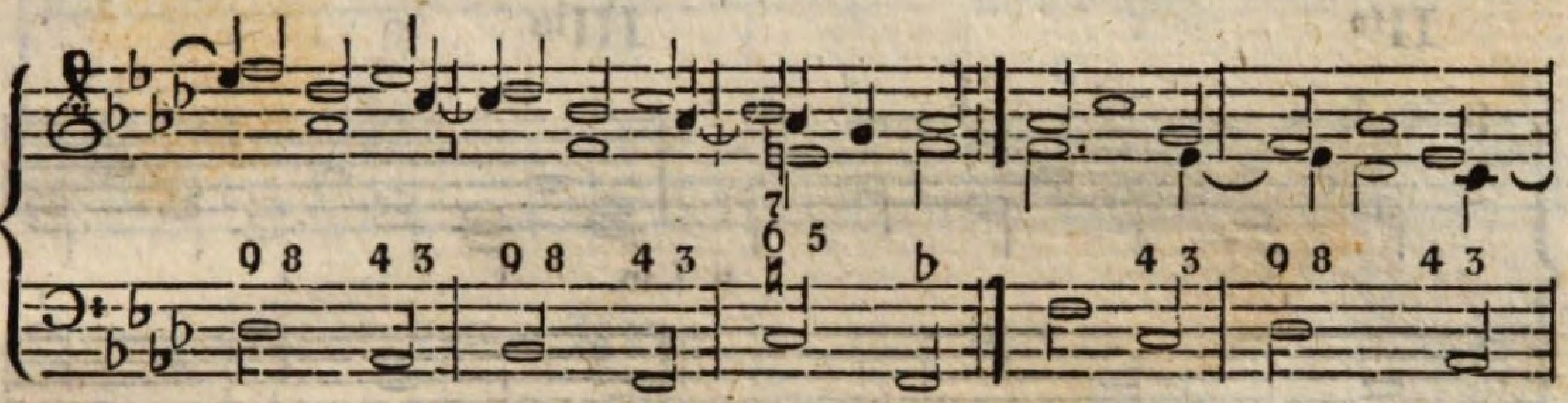


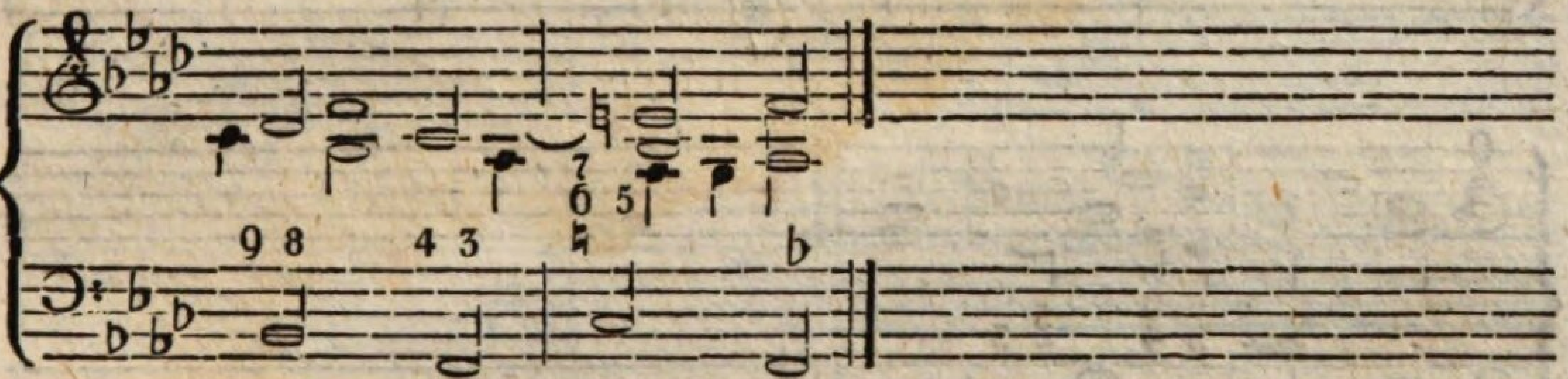
Mit Quartquint- und Nonenaccorden.

I^te^ Lage. IIte



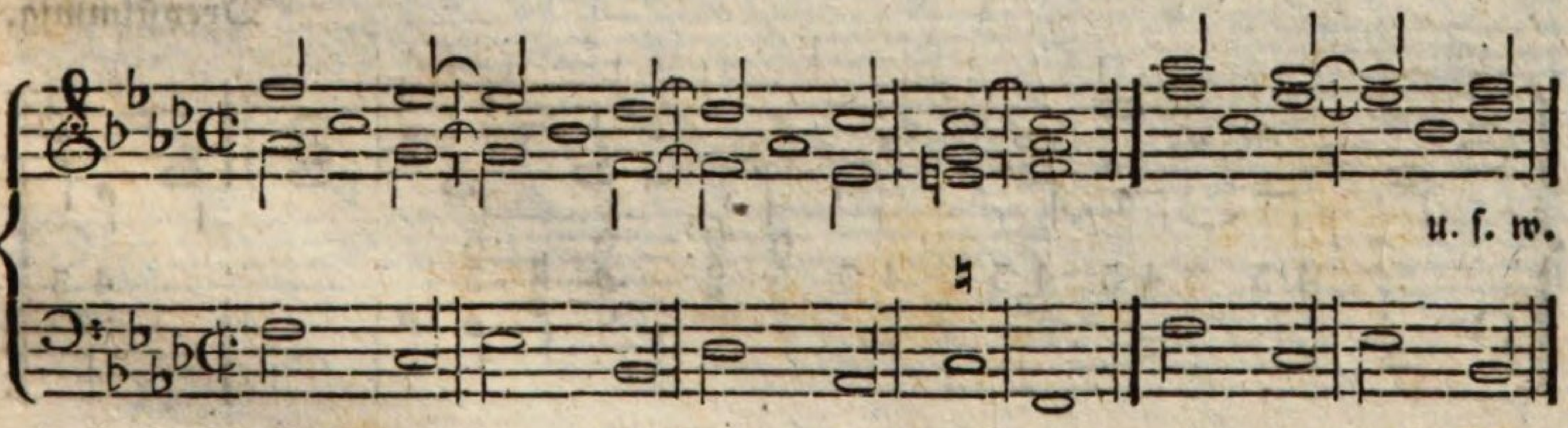
IIIte



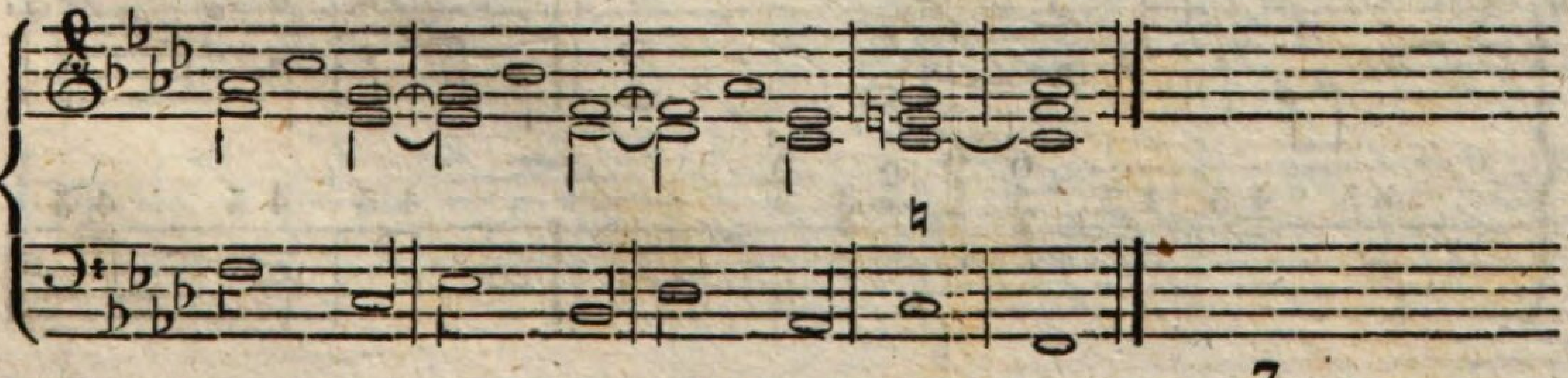


Wenn der Baß quartenweise herab- und dann eine Terz hinaufgeht.

Ite Lage IIte

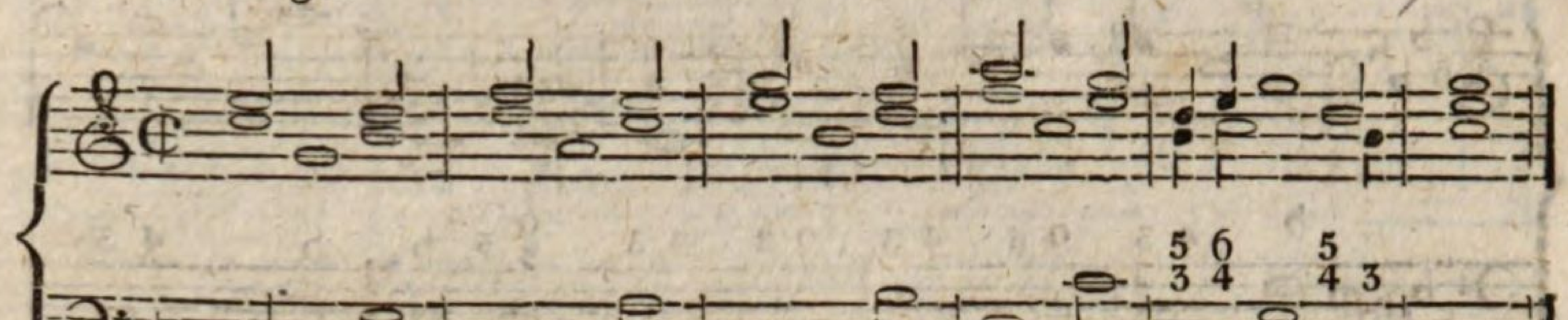


IIIte

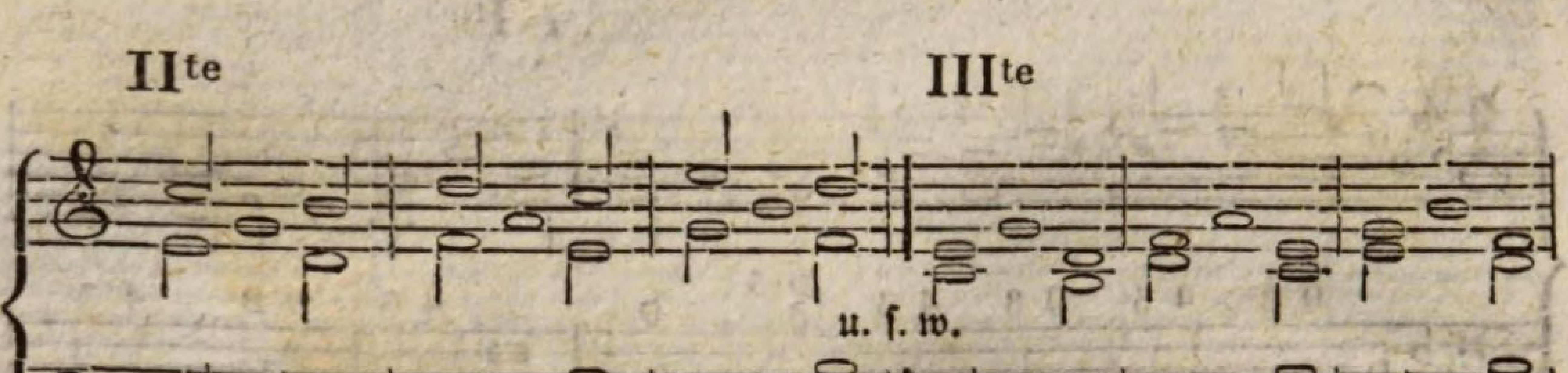


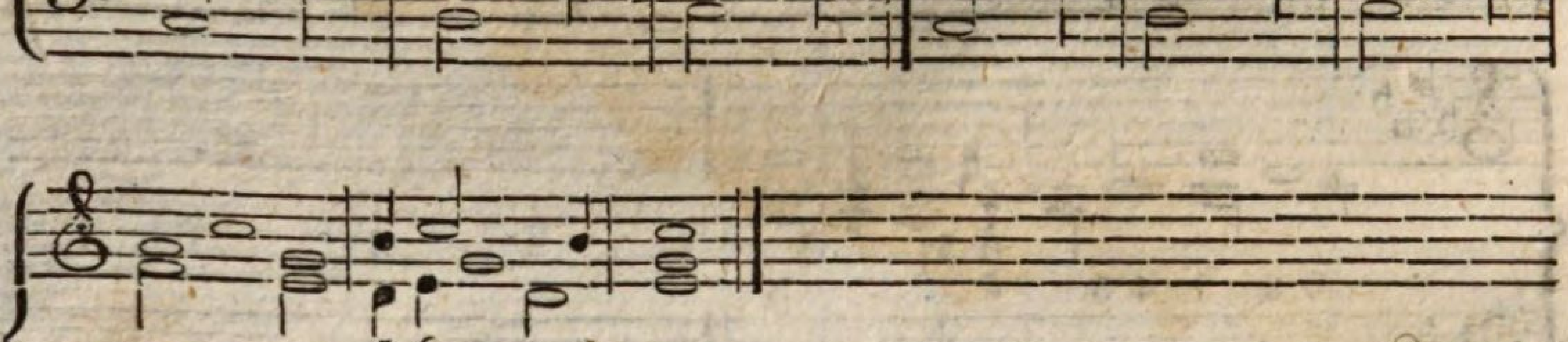
Wenn der Baß in der harten Tonleiter quintenweise aufwärts steigt und dann um eine Quart fällt.

Ite Lage.



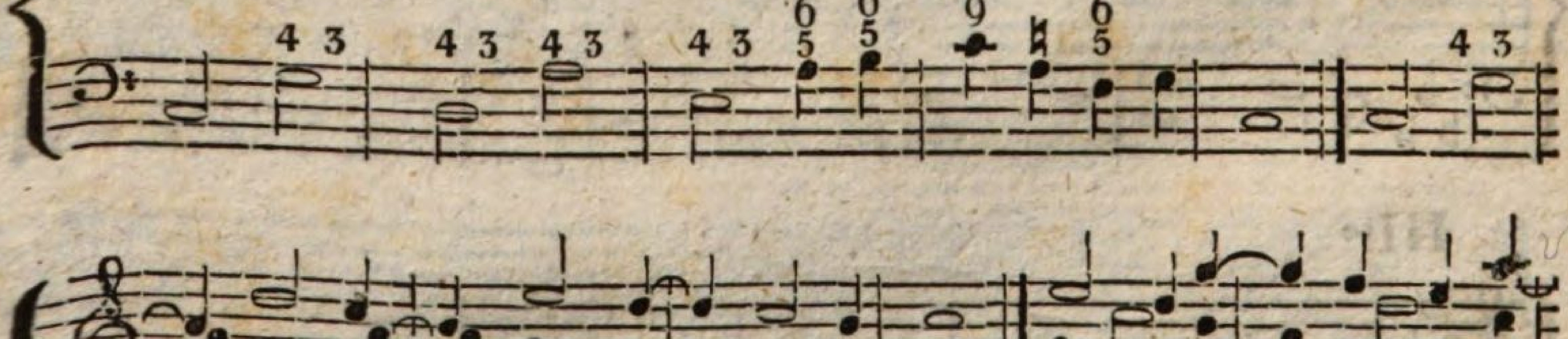
IIte IIIte

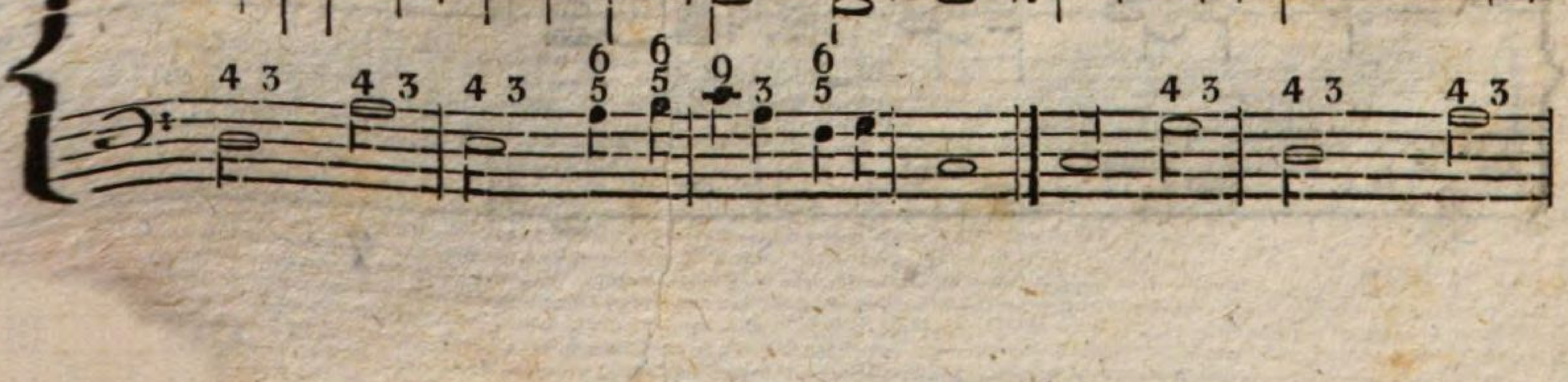


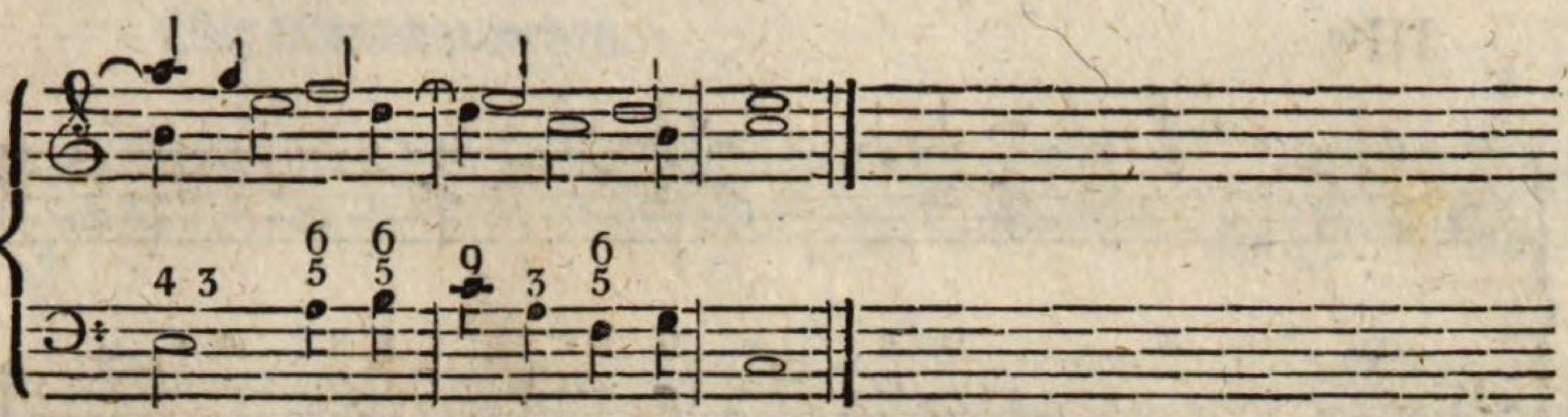


Mit Quartquinten=Accorden.

Dreystimmig.

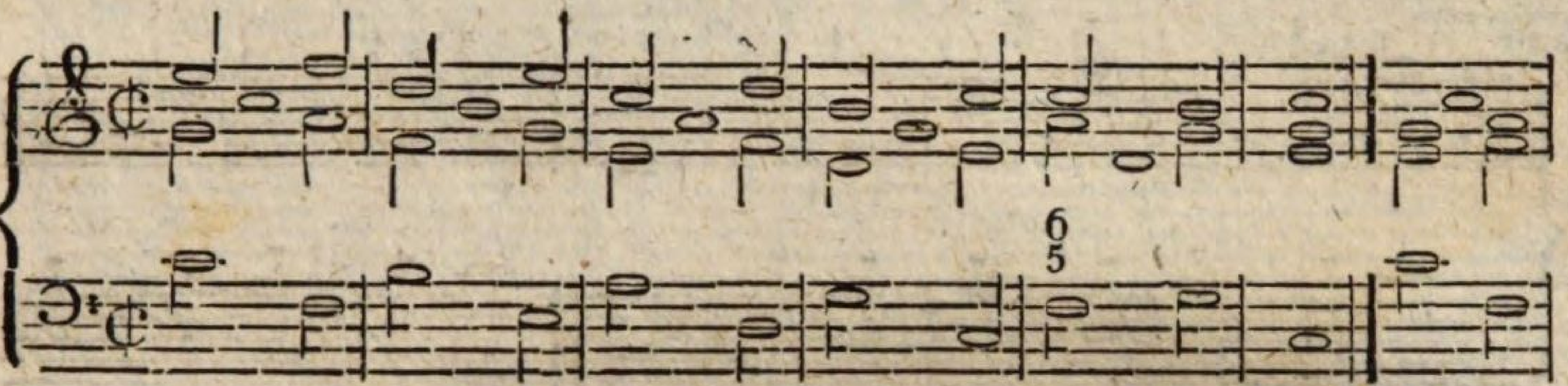




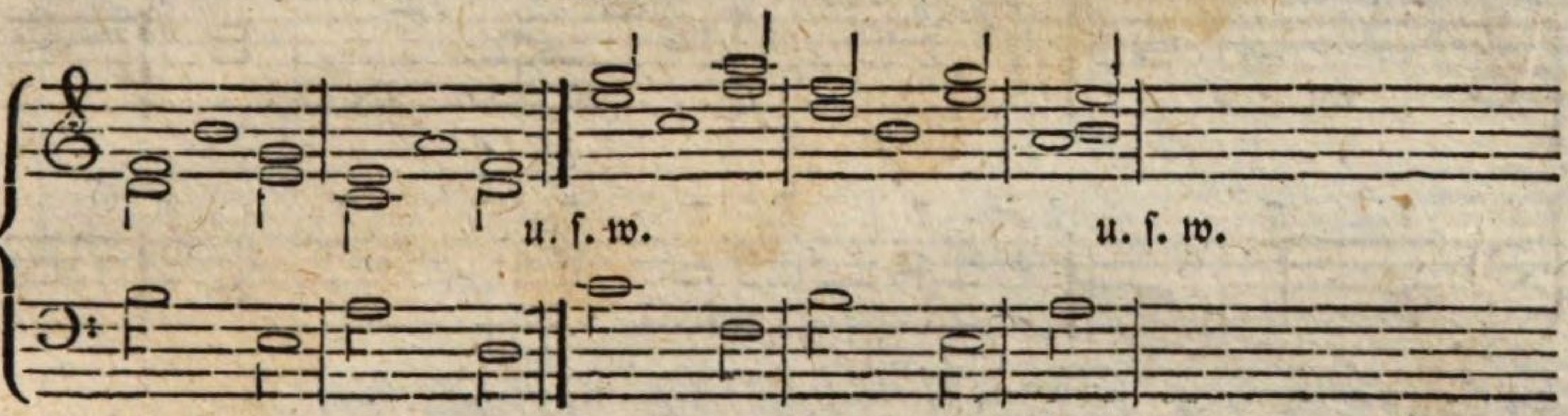


Wenn der Baß quintenweise herabgeht.

Ite Lage. IIte

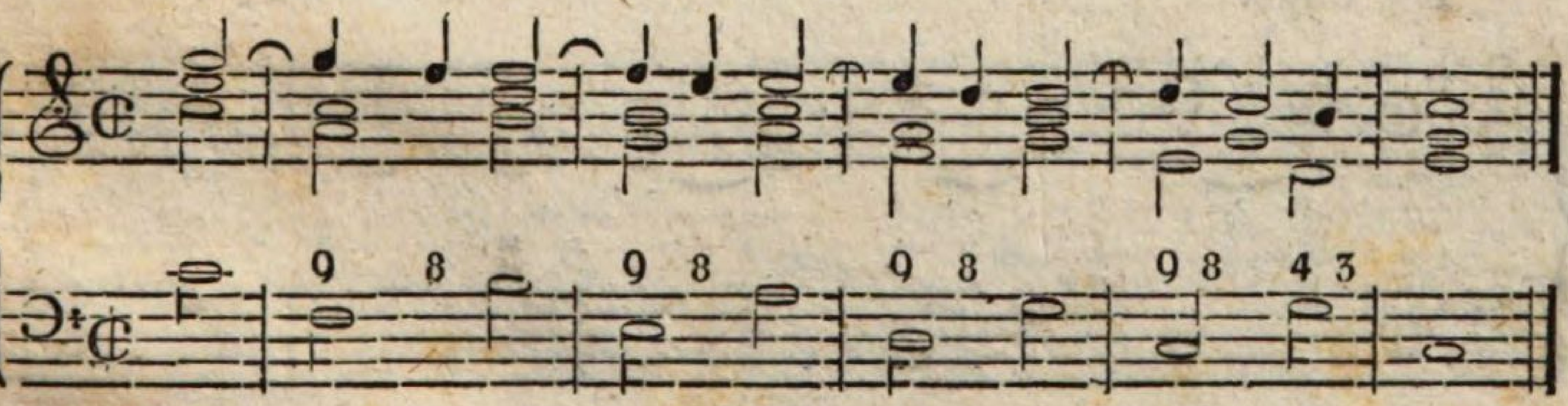


IIIte

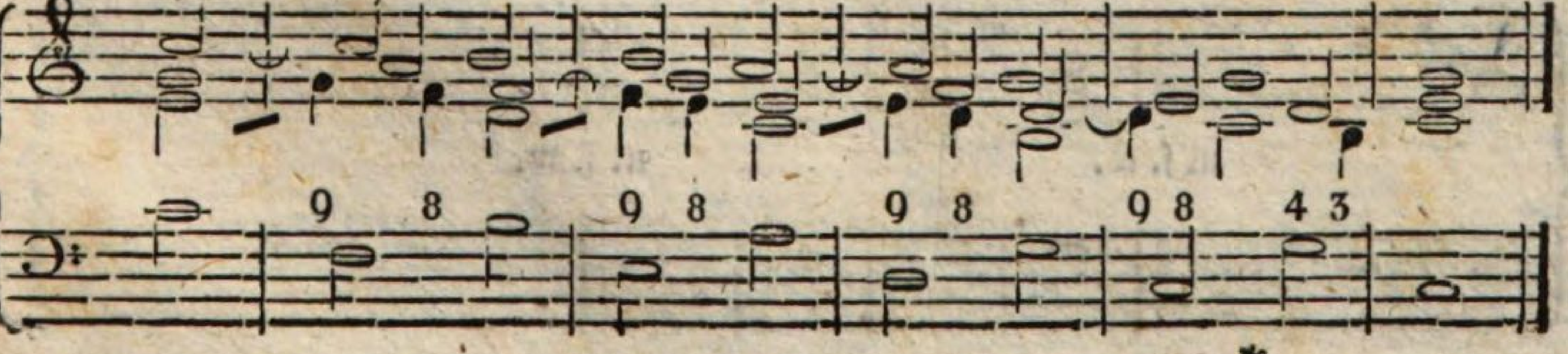


Mit Nonenaccorden.

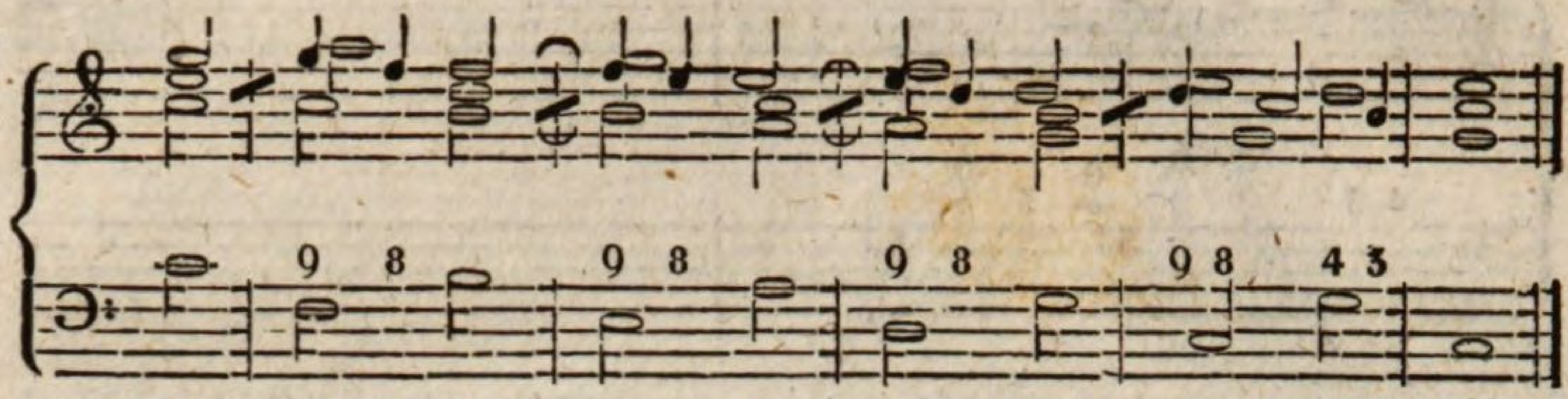
Ite Lage.



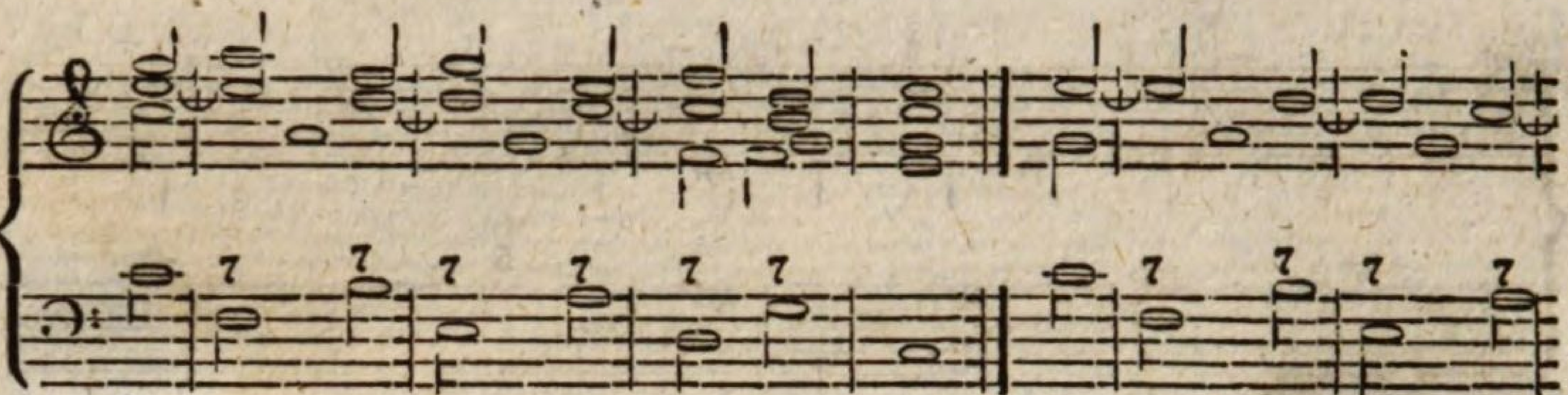
IIte



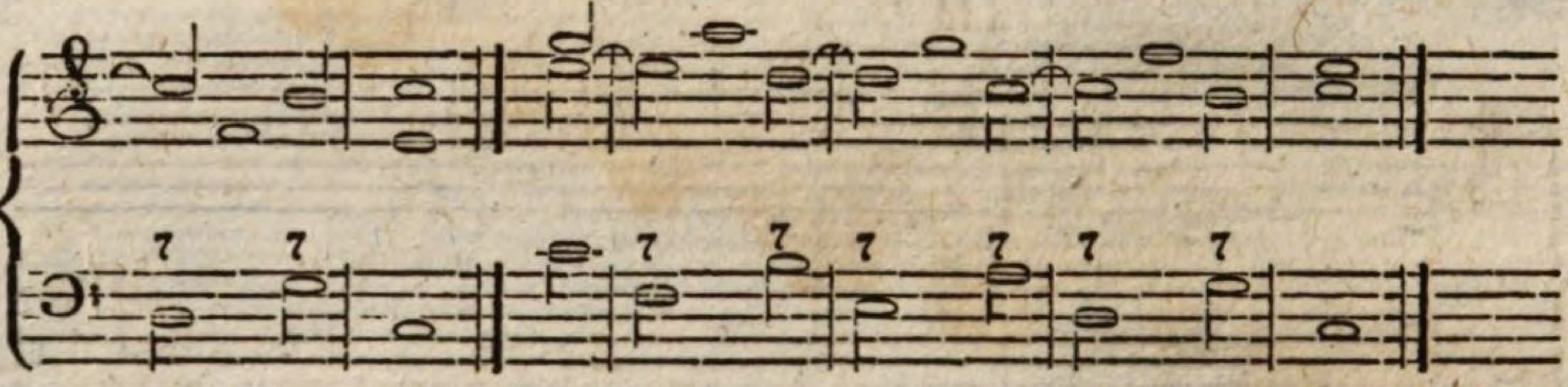
III^te



Mit Septaccorden. A trè.

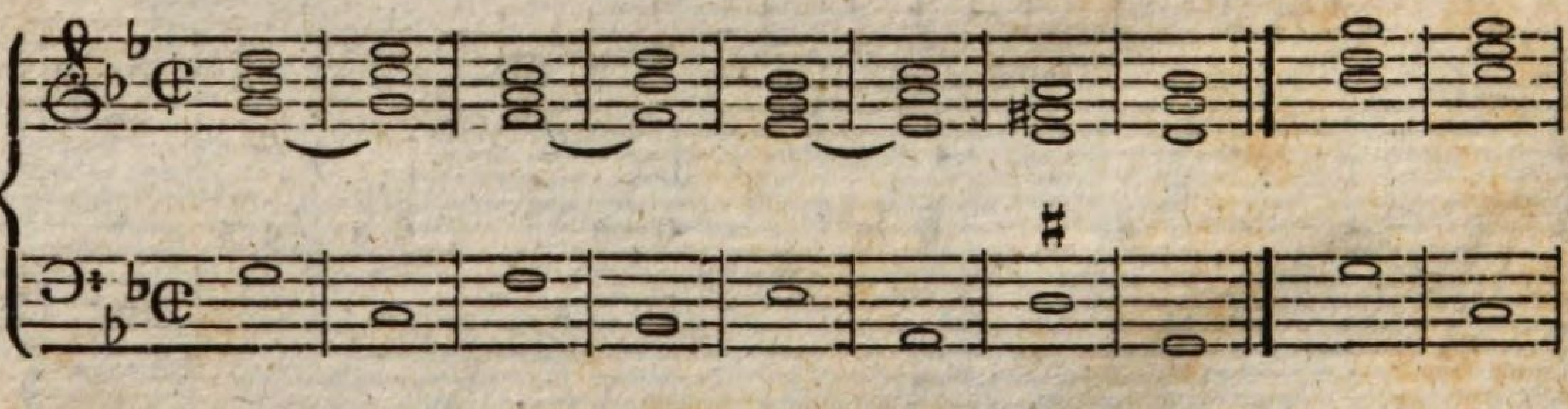


oder

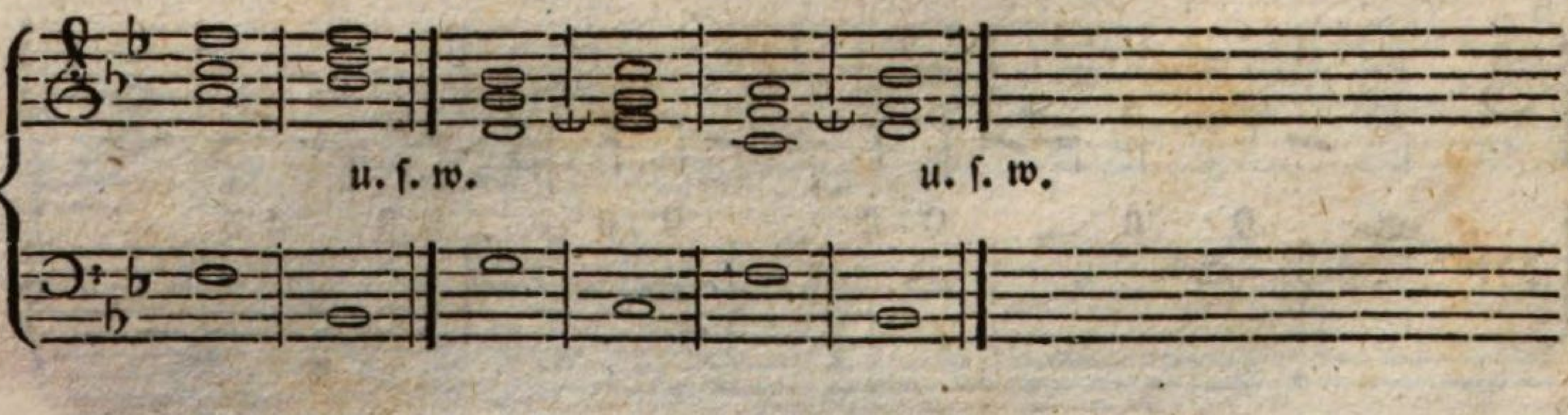


Wenn der Baß in der weichen Tonleiter um eine Quinte fällt und dann um eine Quarte steigt.

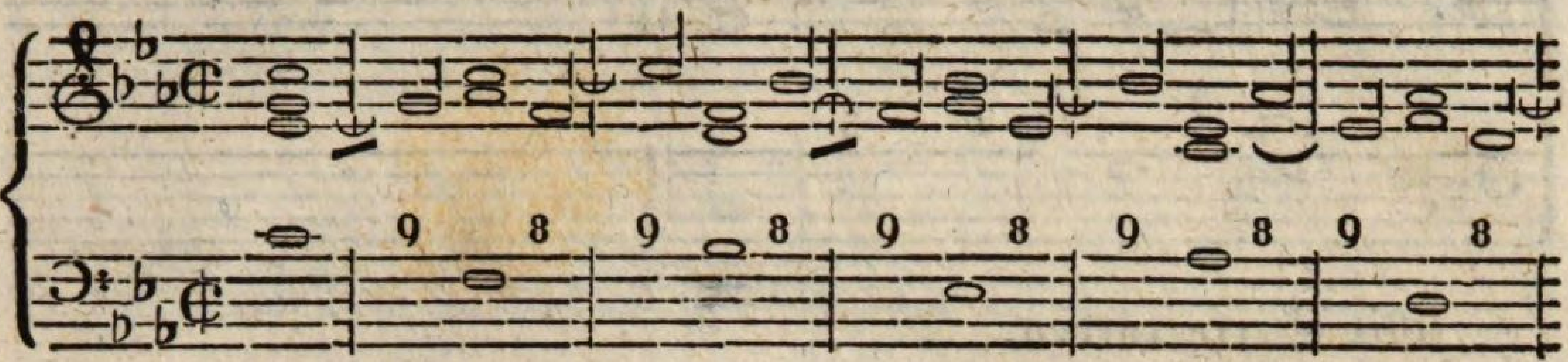
I^te Lage. II^te



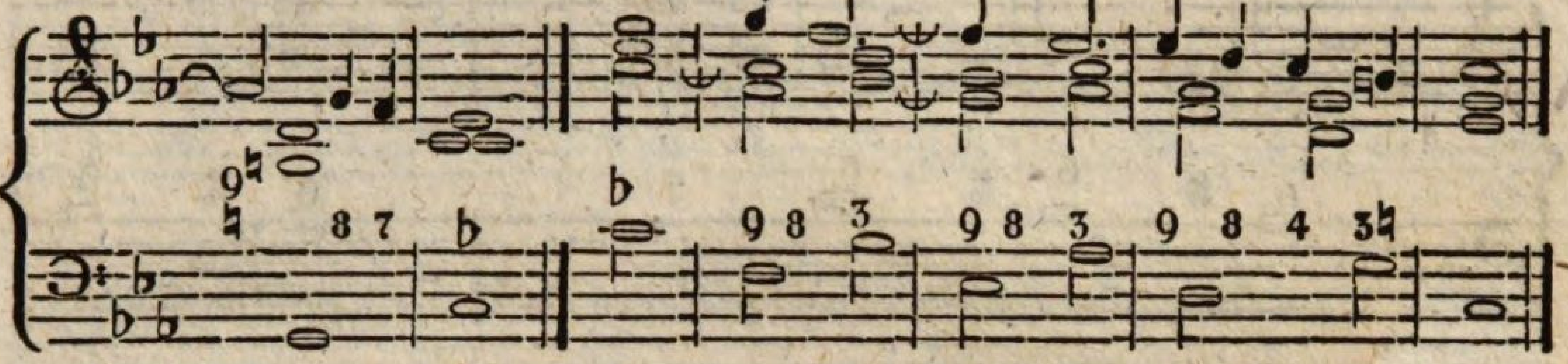
III^te



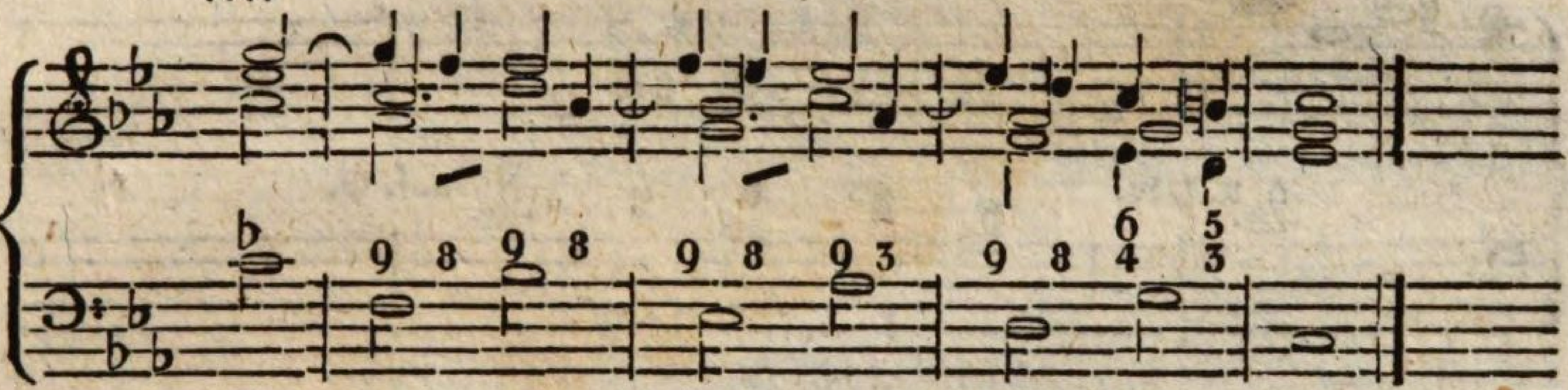
Mit Nonenaccorden.



oder

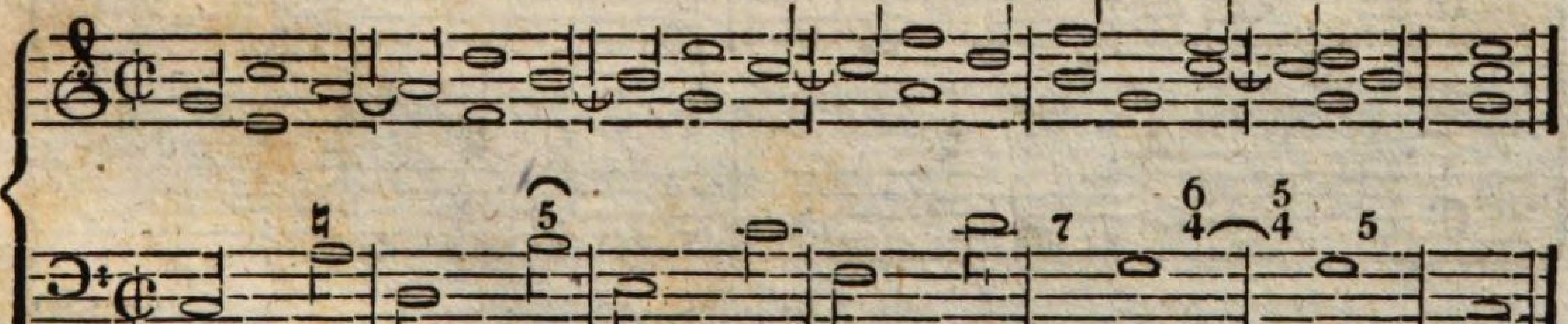


oder

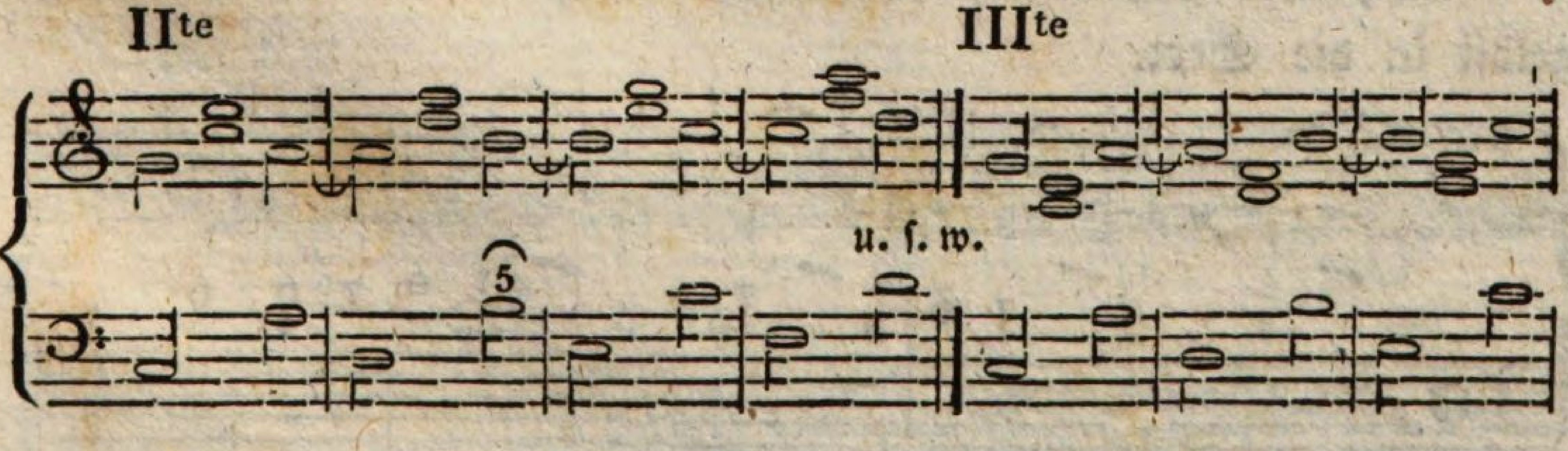


Wenn der Baß in der harten Tonleiter um **eine Sext** steigt und dann um **eine Quinte** fällt.

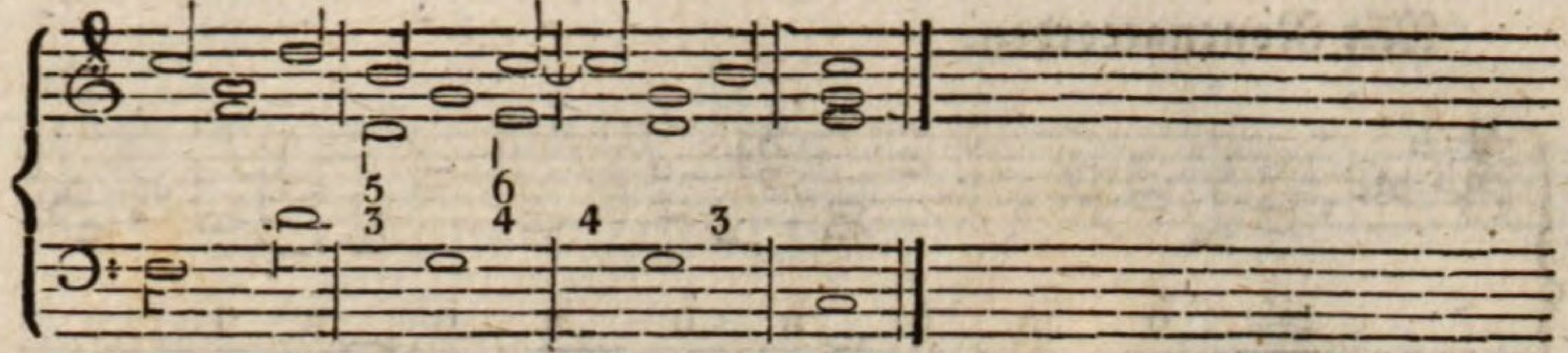
I^te^ Lage.



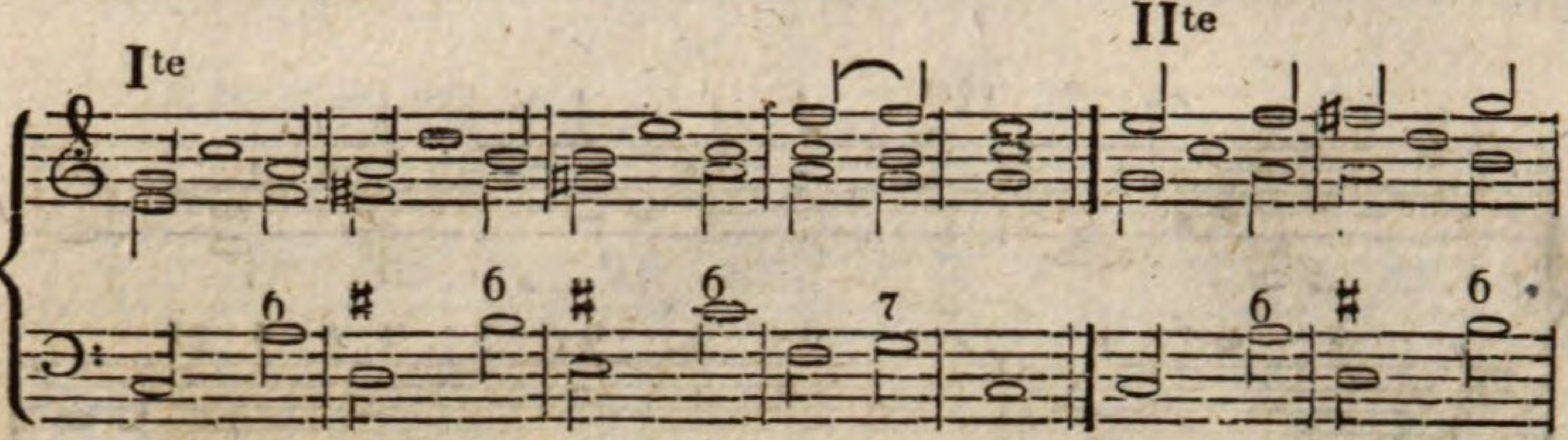
II^te^ III^te^

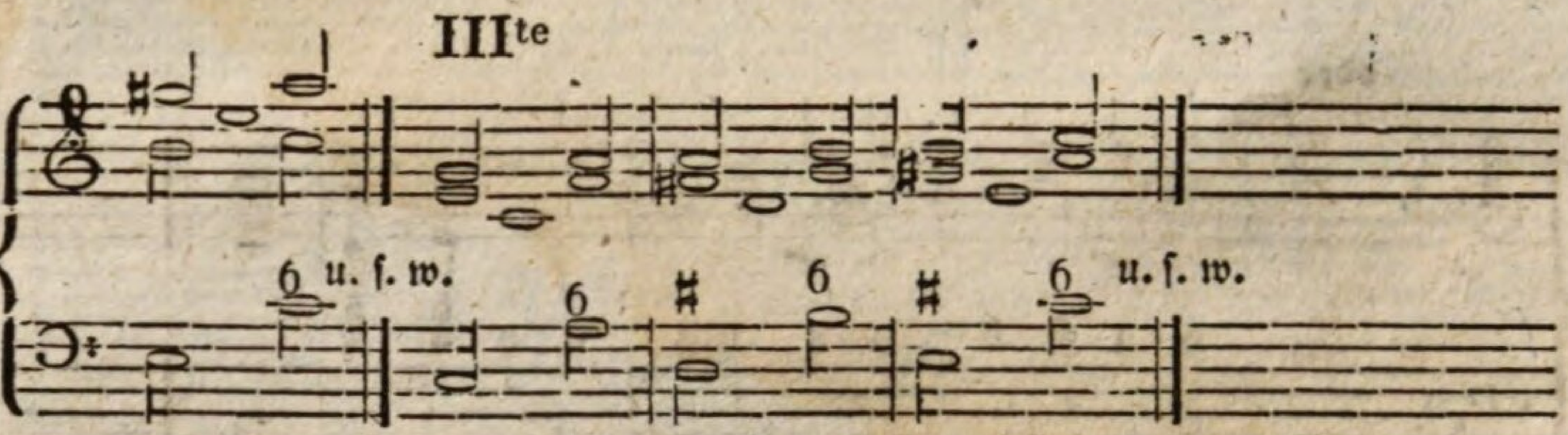


u. s. w.

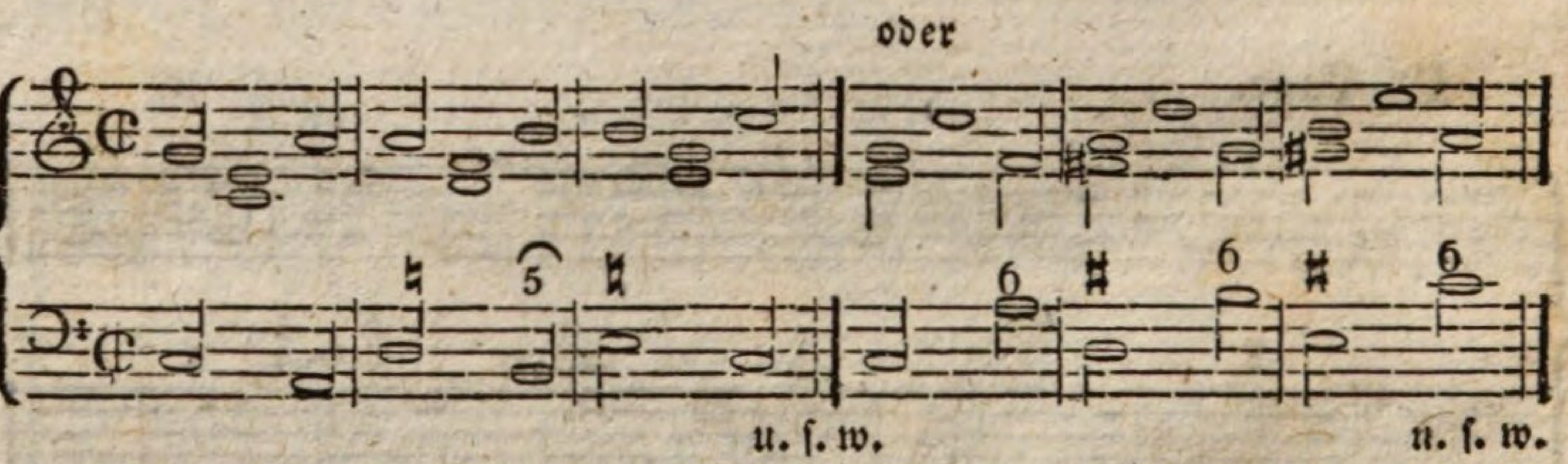


Mit Sextaccorden.

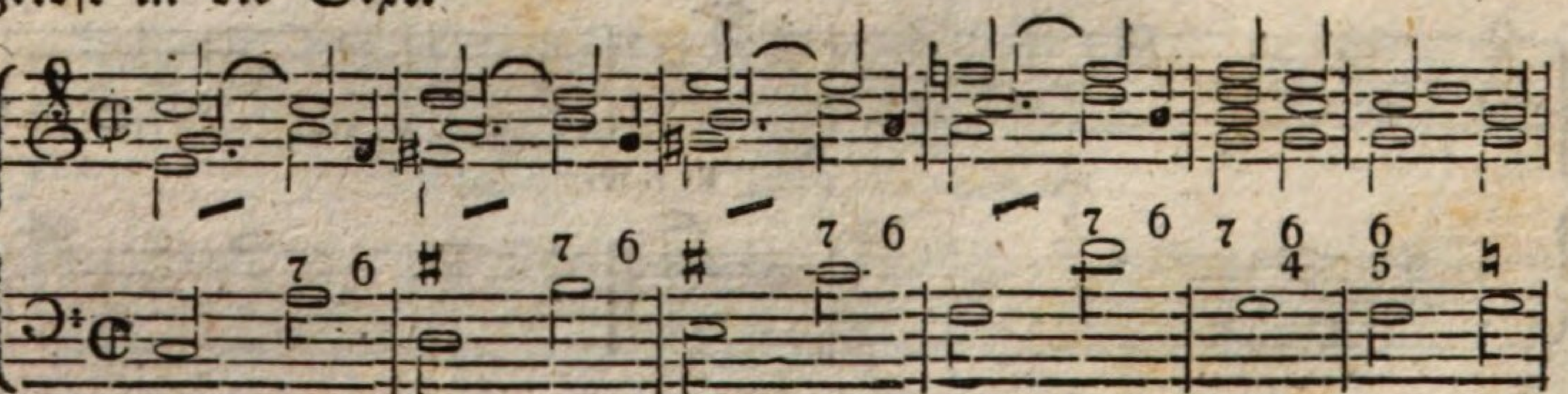




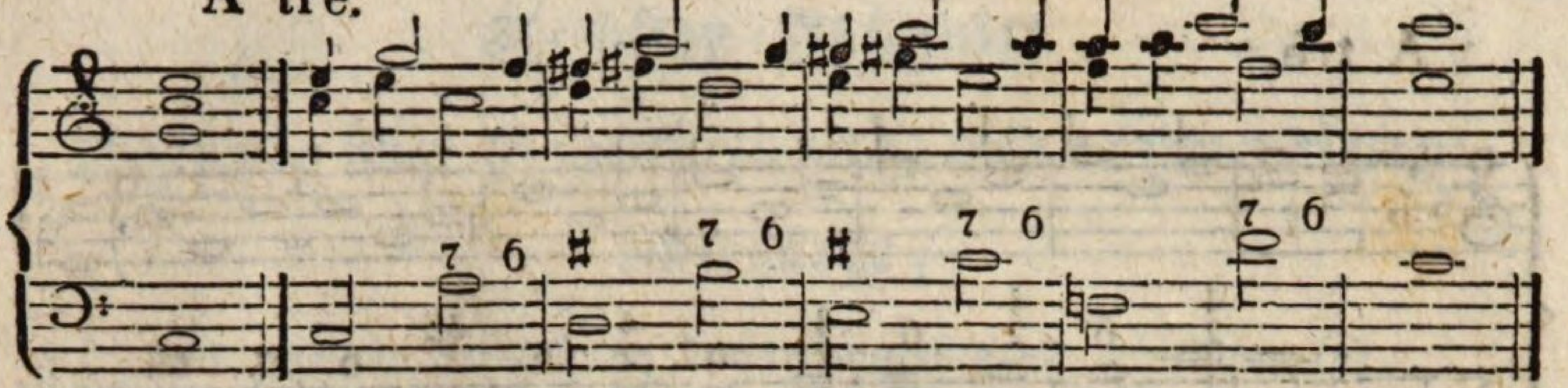
Allen in diesen Beyspielen vorkommenden, schlecht klingenden verdeckten Octaven entgehet man entweder durch die Gegenbewegung des Basses, oder der Verdopplung der Sext; als:



Auch mit Septimen, vorbereitet durch die Quinte und aufgelöst in die Sext.

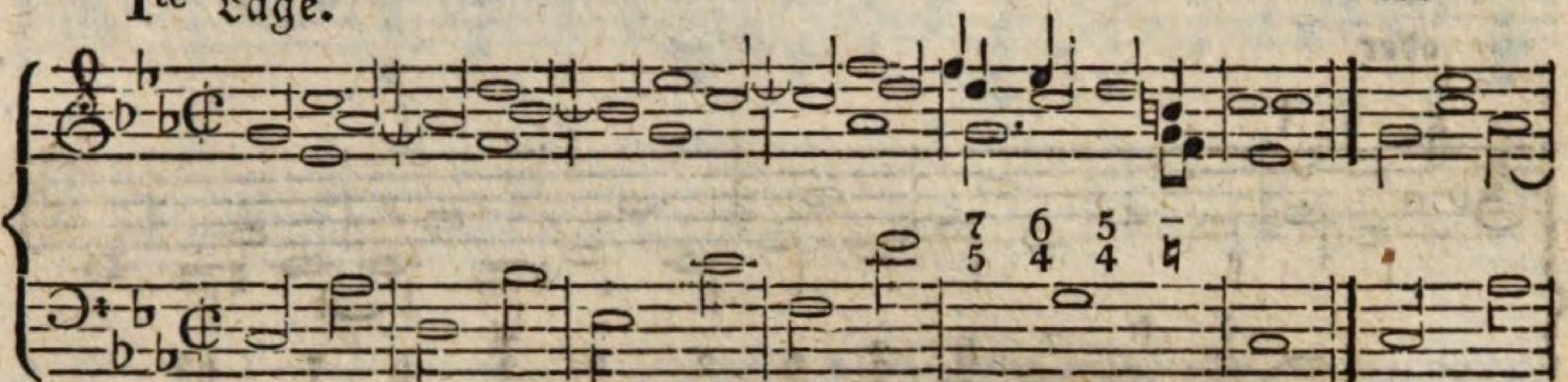


A trè.

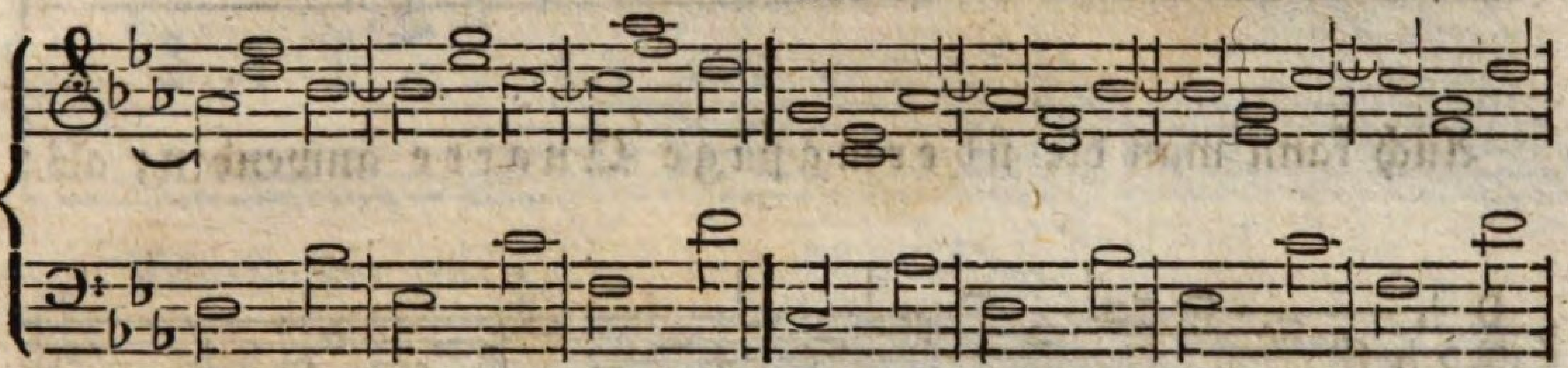


In der weichen Tonleiter.

Ite Lage. IIte



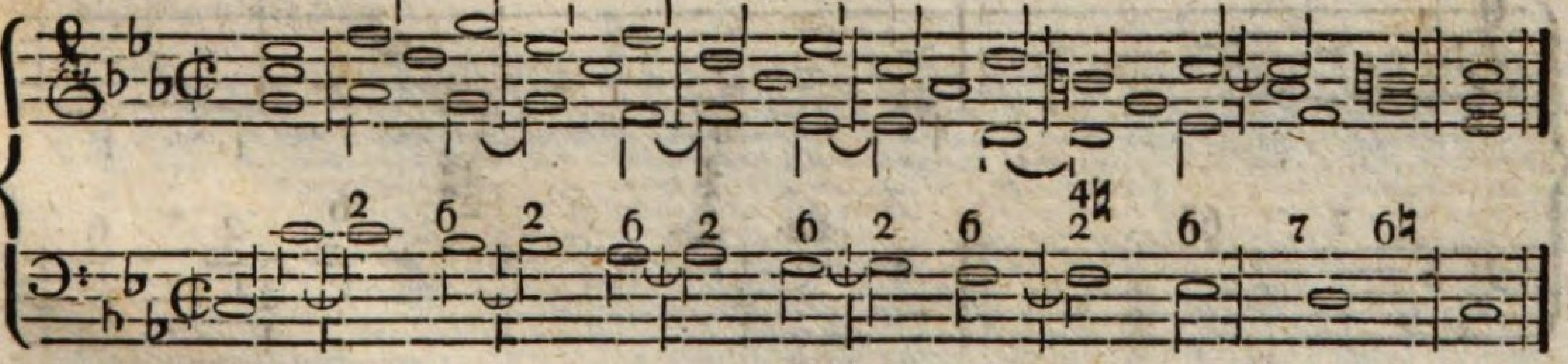
IIIte



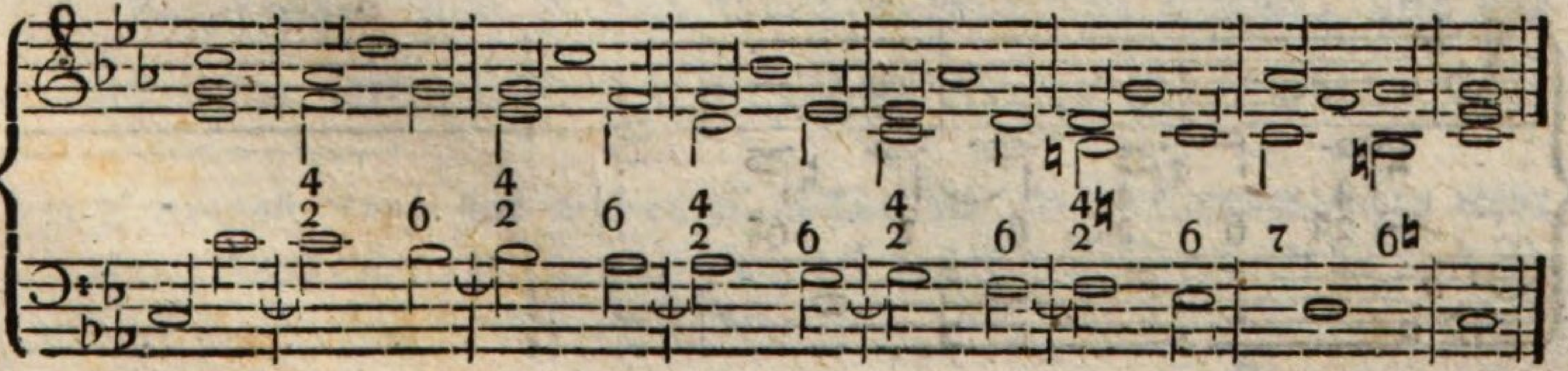
u. s. w. u. s. w.

Wenn der Baß in der weichen Tonleiter stufenweise herabgeht, gebunden ist oder Aufhaltungen macht, so können Secundquart- und Sextaccorde angebracht werden; als:

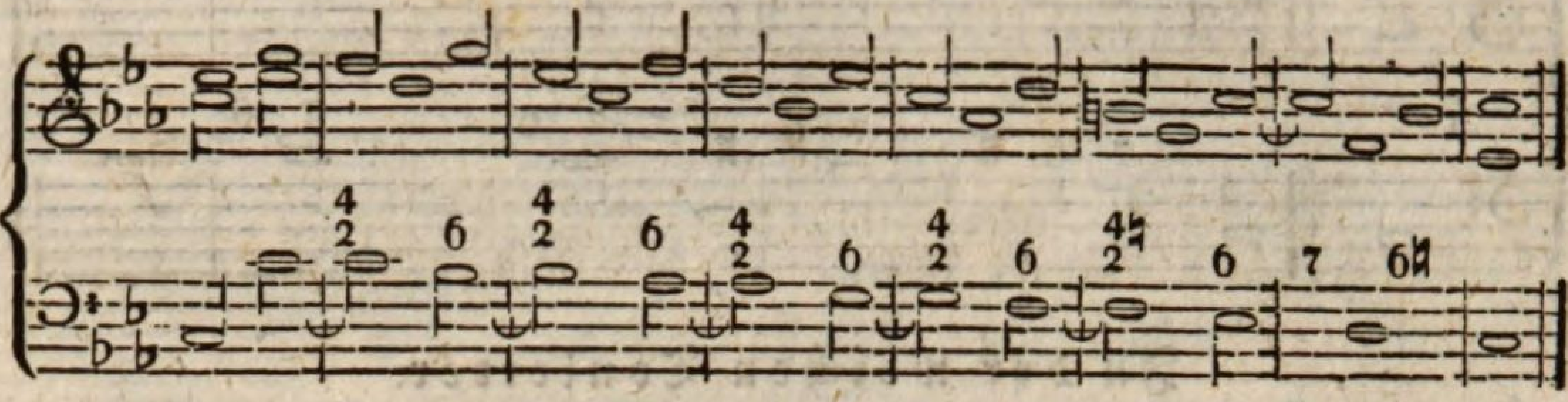
Ite



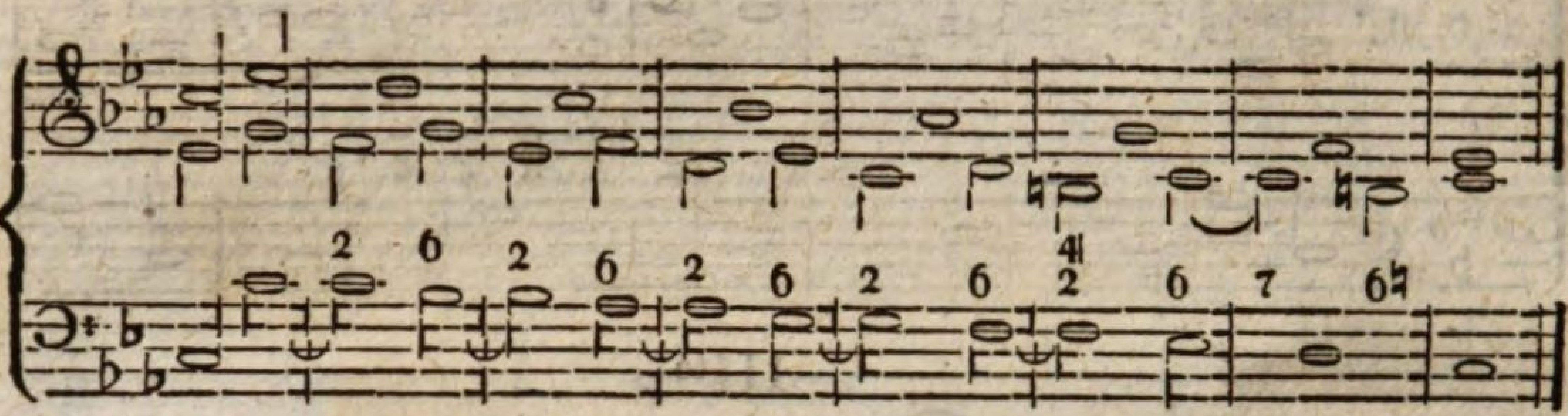
IIte



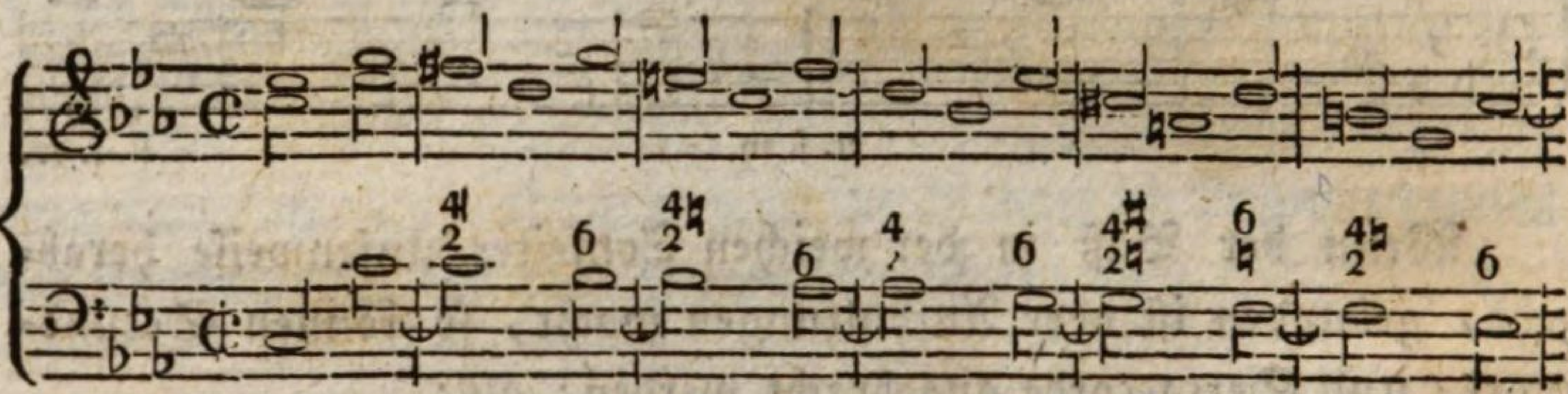
A trè.

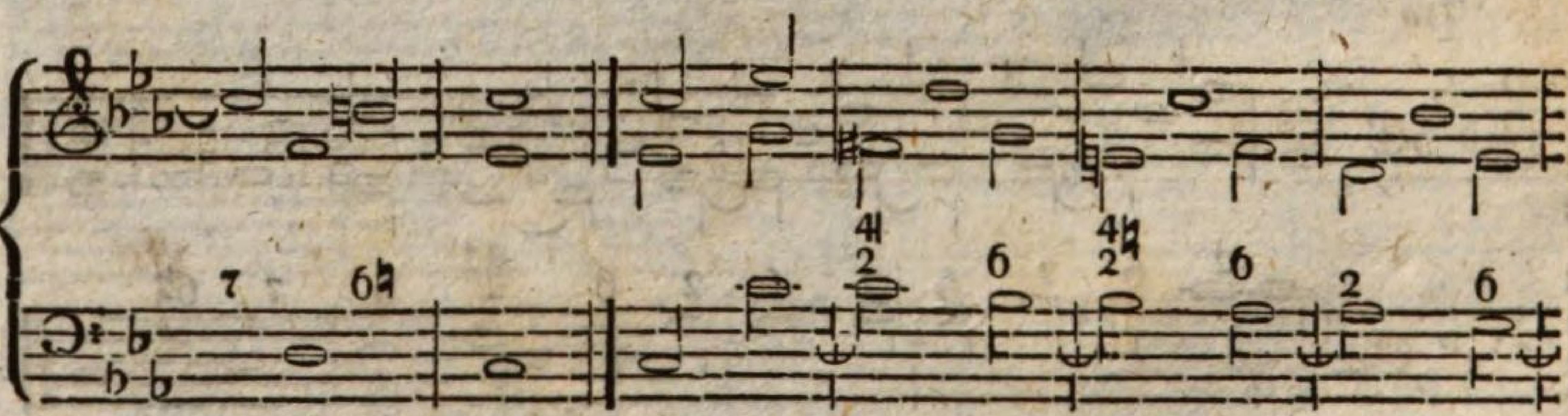


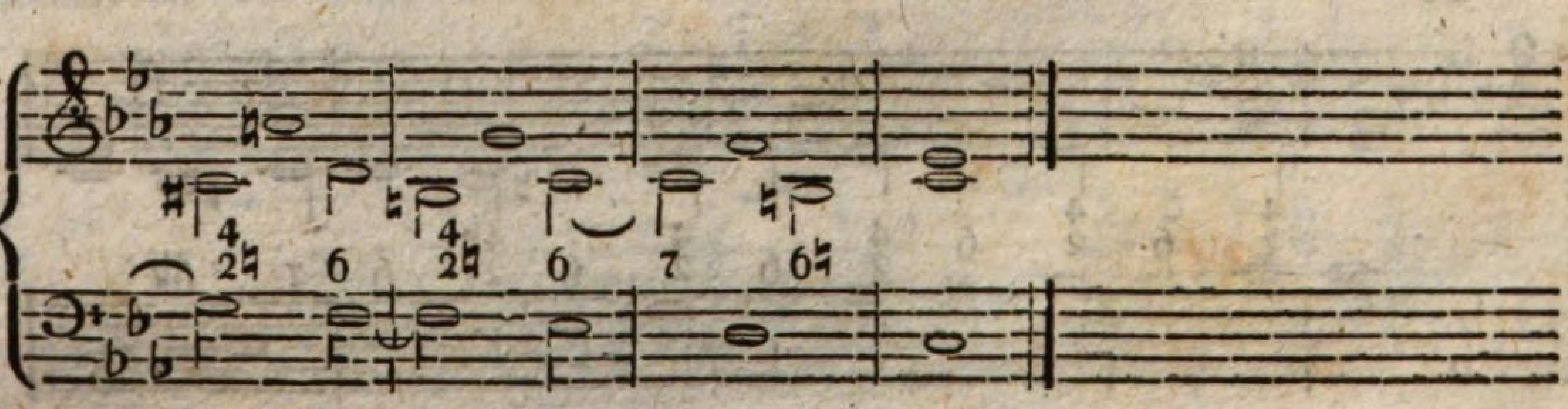
oder



Auch kann man die übermäßige Quarte anwenden; als:



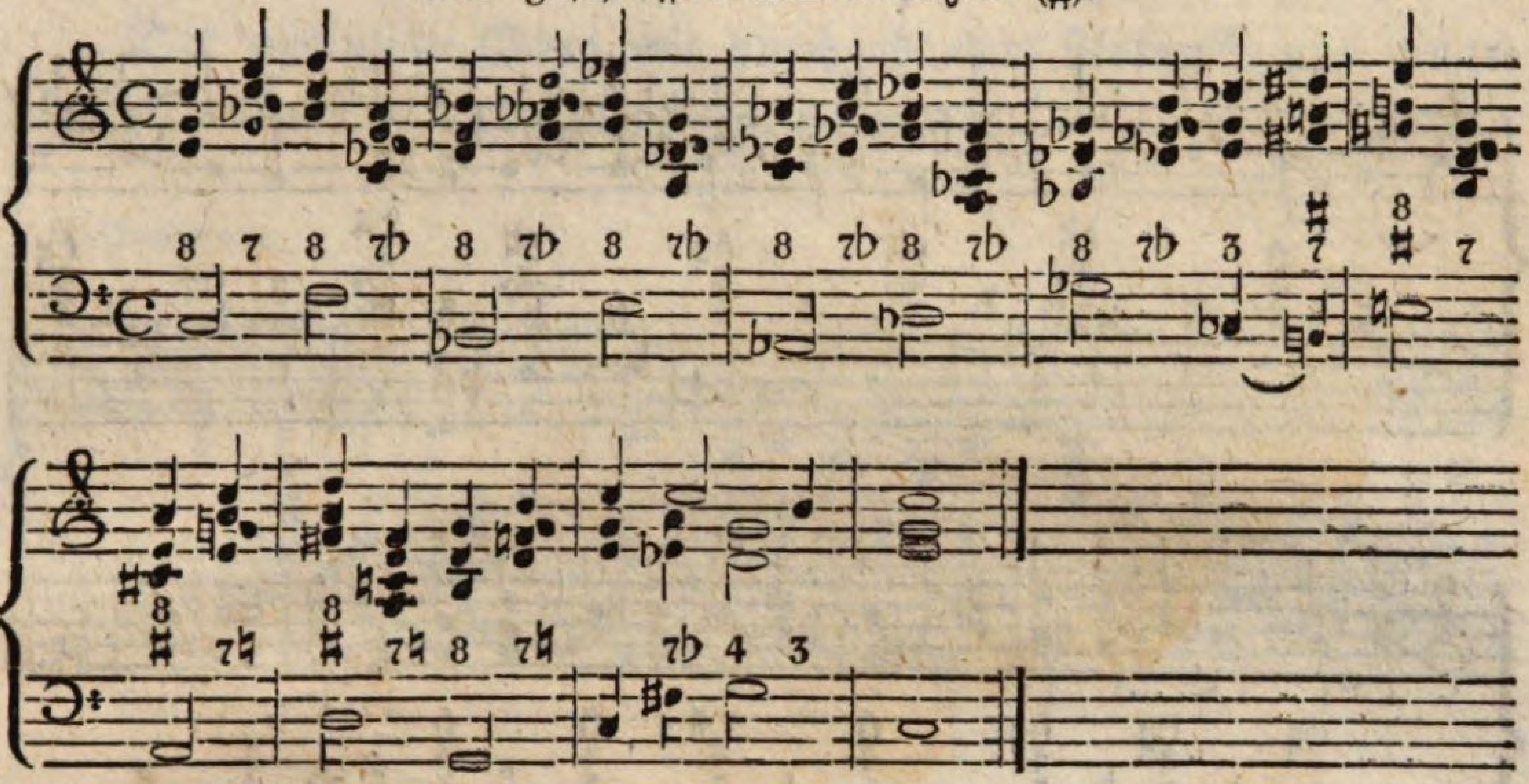




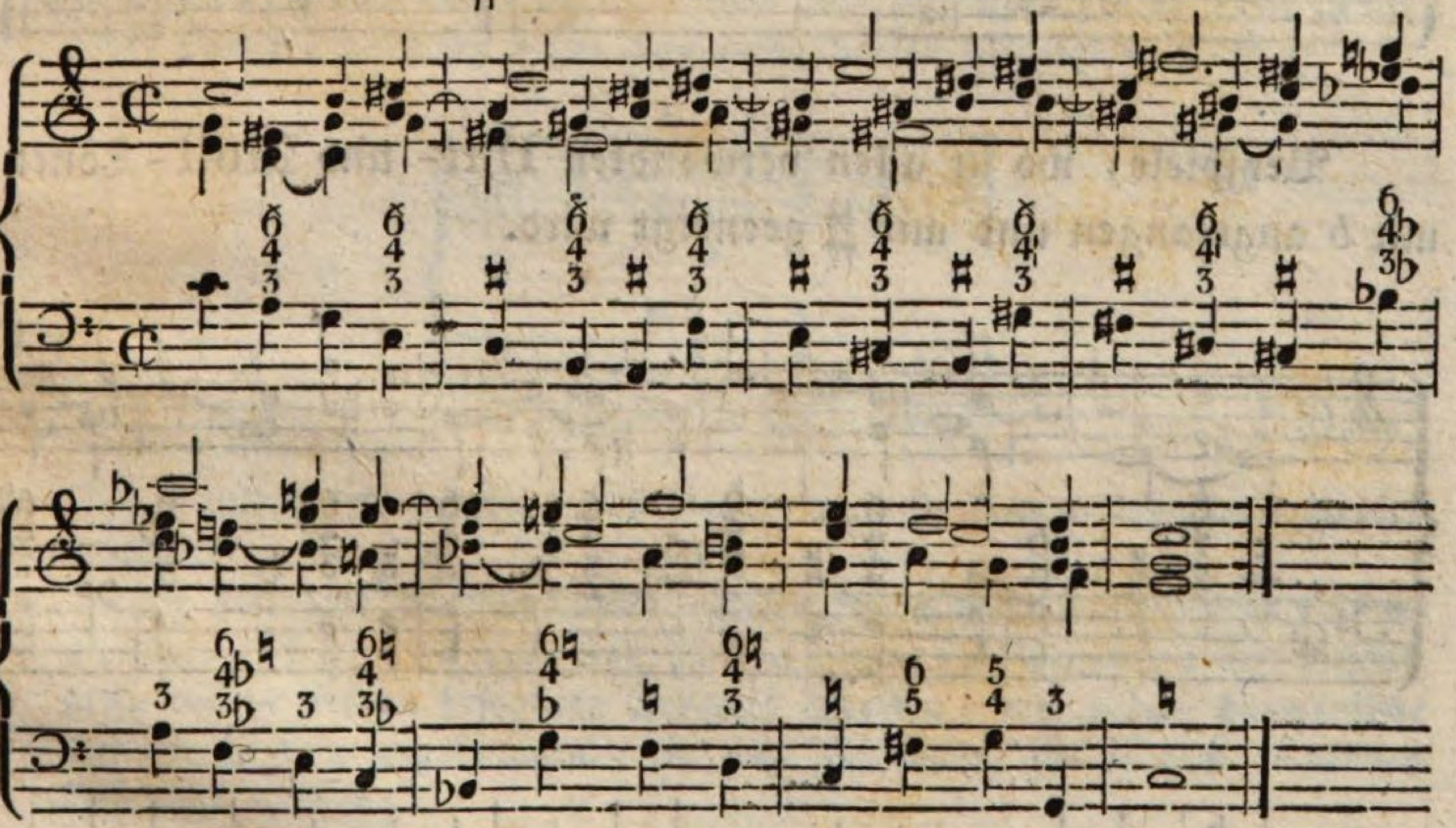
Sechster Abschnitt.

Beyspiele über die natürlichsten und nothwendigsten Übergänge,

und zwar in der harten Tonart angefangen mit Been (*b*), und geschlossen mit Kreuzen (♯).



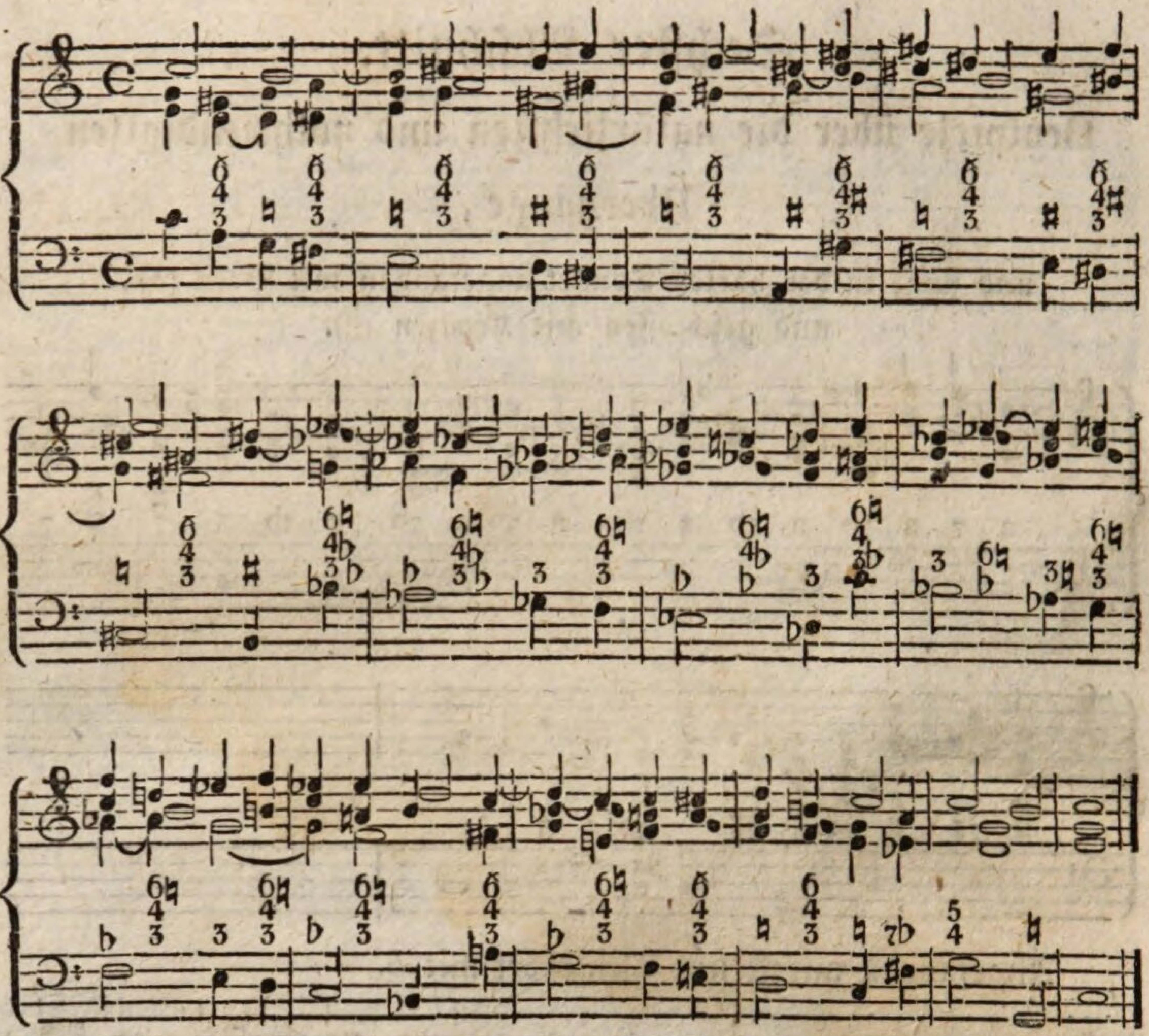
Angefangen mit ♯ und aufgehört mit *b*.



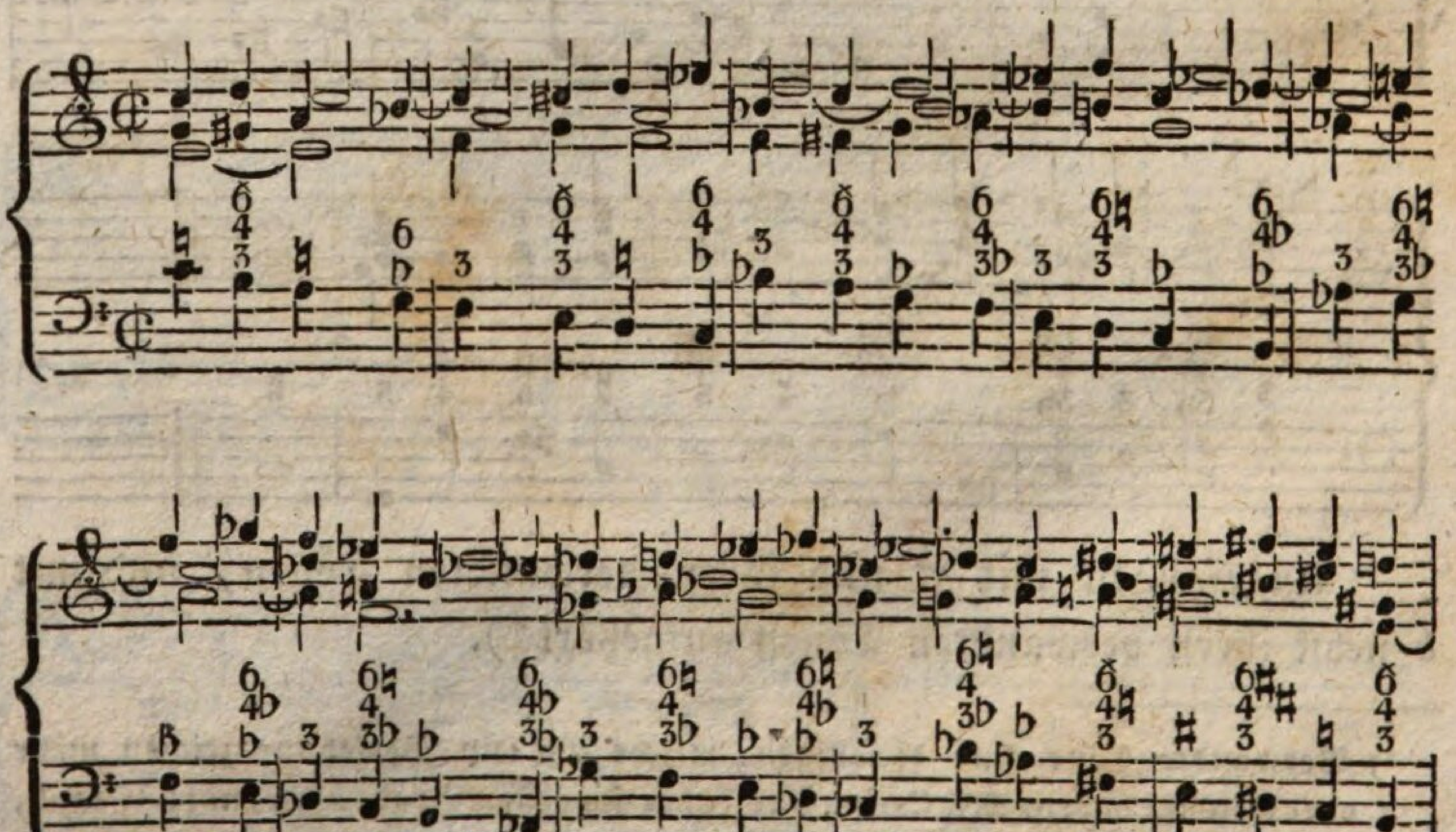
Angefangen mit ♯ und ihren verwandten Tönen, und mit *b* nebst ihren verwandten Tönen aufgehört*).

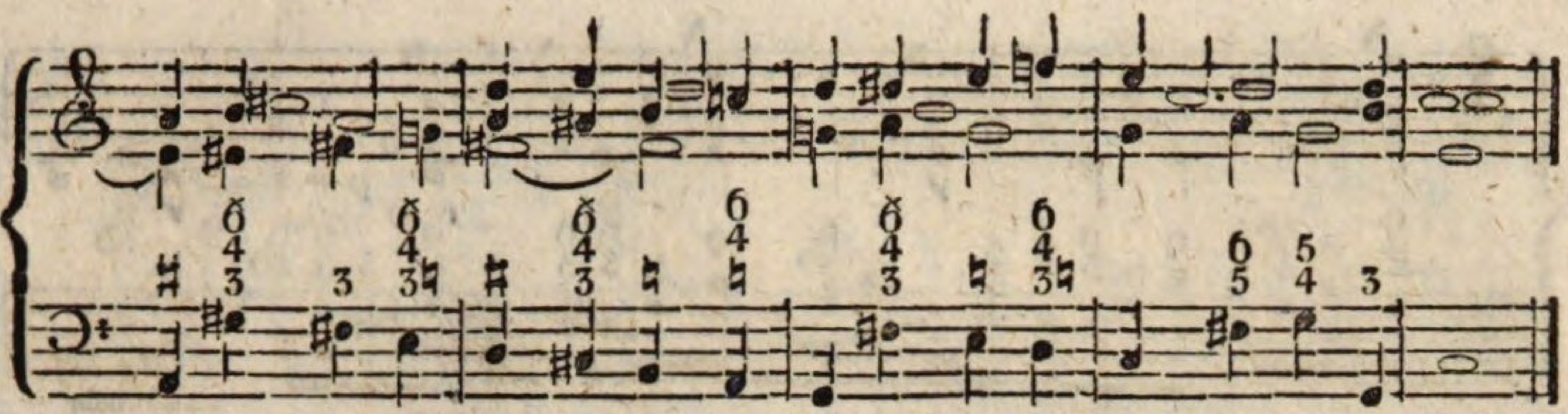
---

*) Verwandte Töne sind diejenigen, welche um ein Versetzungszeichen mehr oder weniger haben. Mit C-dur sind daher im ersten Grade verwandt: E-moll, G-dur, D- und A-moll, F-dur.;



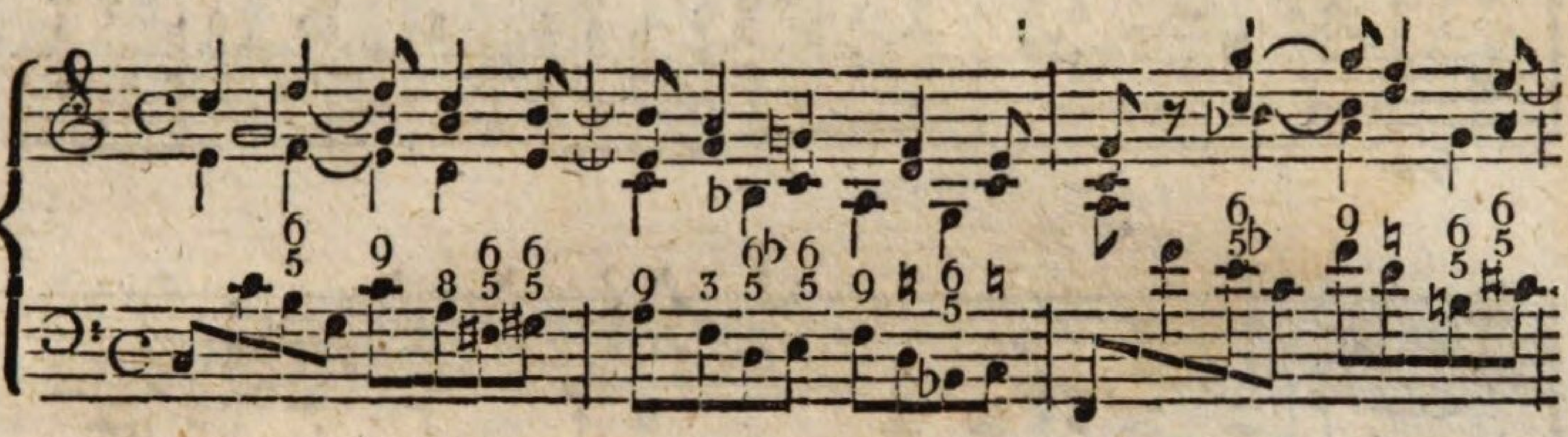
Beyspiele, wo in allen verwandten **Dur-** und **Moll-**Tönen mit *b* angefangen und mit # geendigt wird.



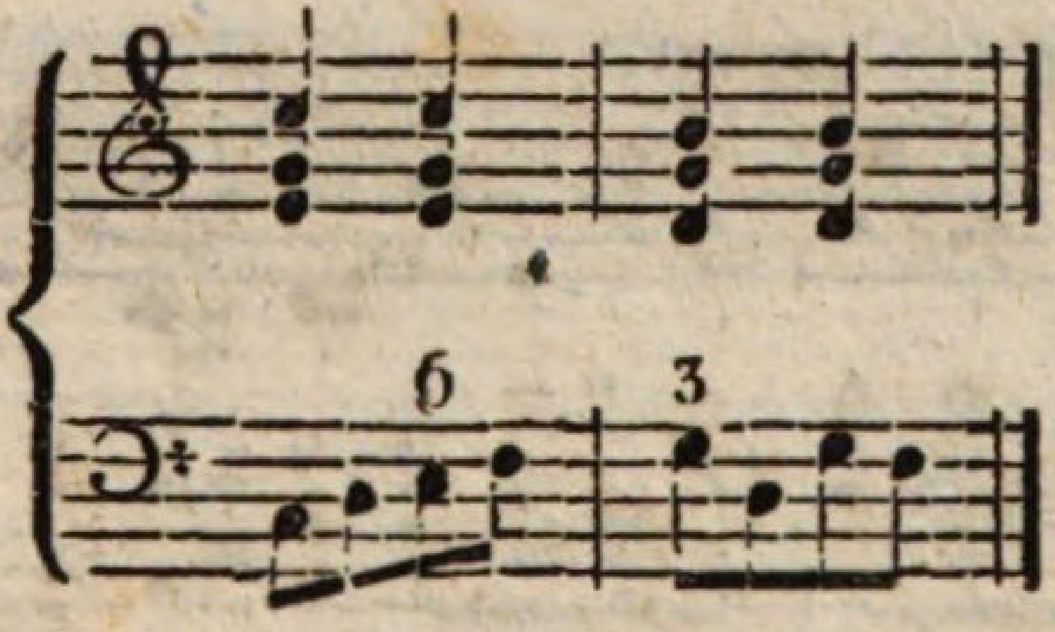


Der nähmliche Gang mit durchgehenden Noten*) und eingeschalteten Nonen- und Quintsext-Accorden.

Moderato.

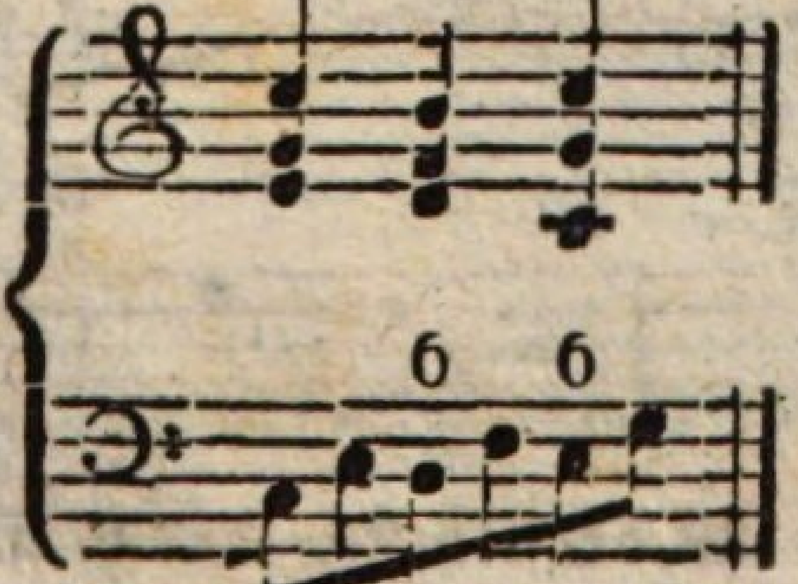


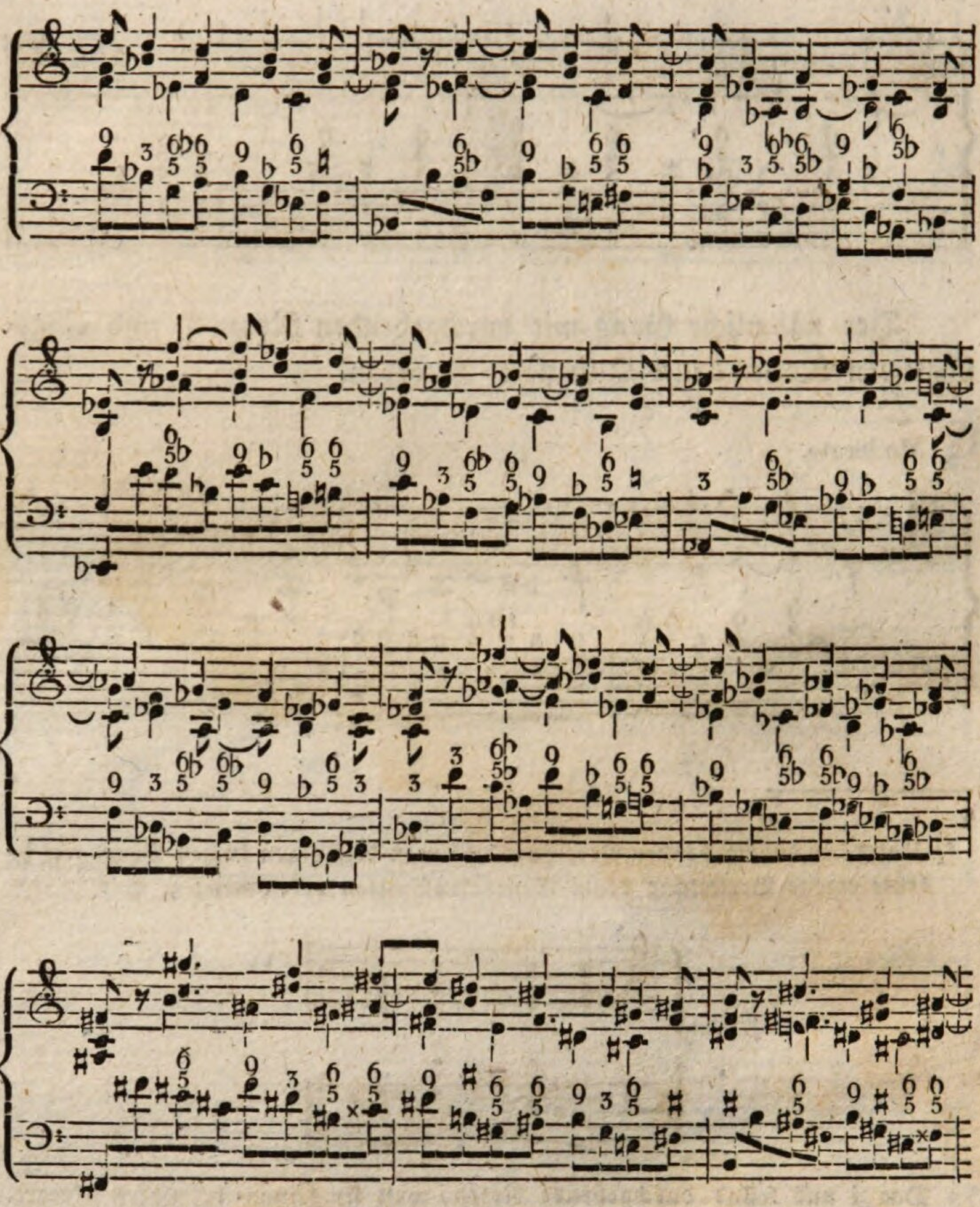
*) Unter den durchgehenden Noten versteht man diejenigen kurzen Töne, welche keine eigene Begleitung beym Generalbaßspielen bekommen; z. B.:



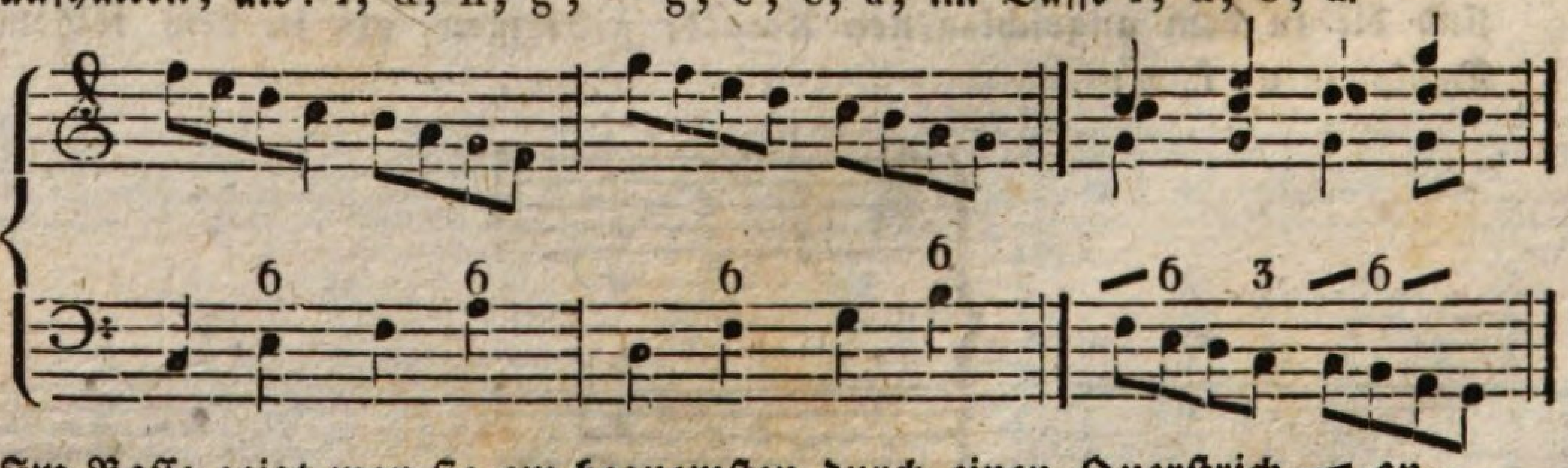
Das d und f sind durchgehende Noten, weil sie keinen besondern Accord erhalten.

Es gibt drey Gattungen von durchgehenden Noten; nähmlich: durchgehende, harmonische und Wechselnoten. Die ersten sind diejenigen, welche keinen besondern Anschlag erhalten, wie oben; harmonische sind die zu dem angeschlagenen Accorde gehörigen, als in dem folgenden Beyspiele e, f, g;

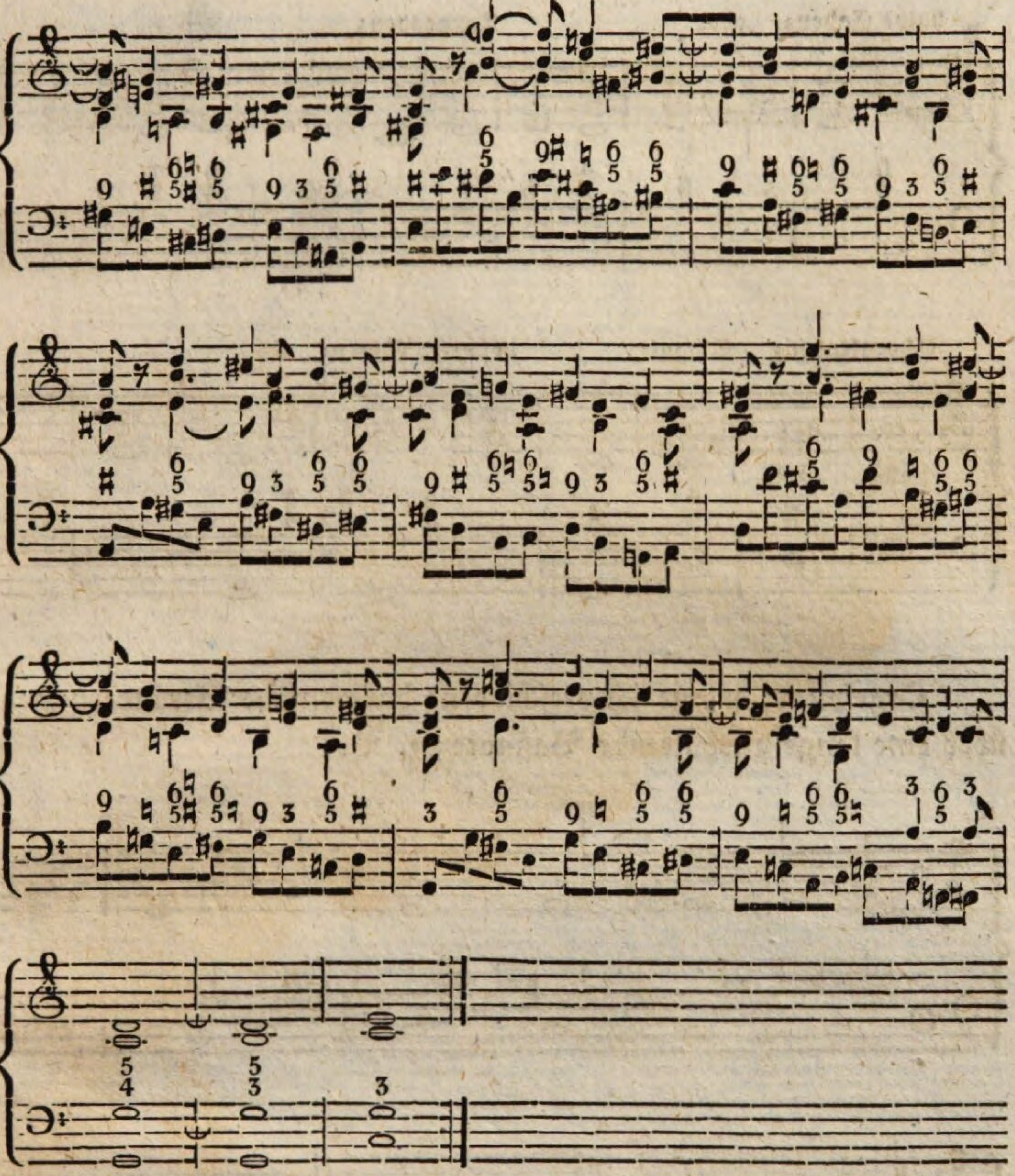




und Wechselnoten sind diejenigen, welche die zur Harmonie gehörende Note aufhalten; als: f, d, h, g, — g, e, c, a, im Basse f, d, c, a.



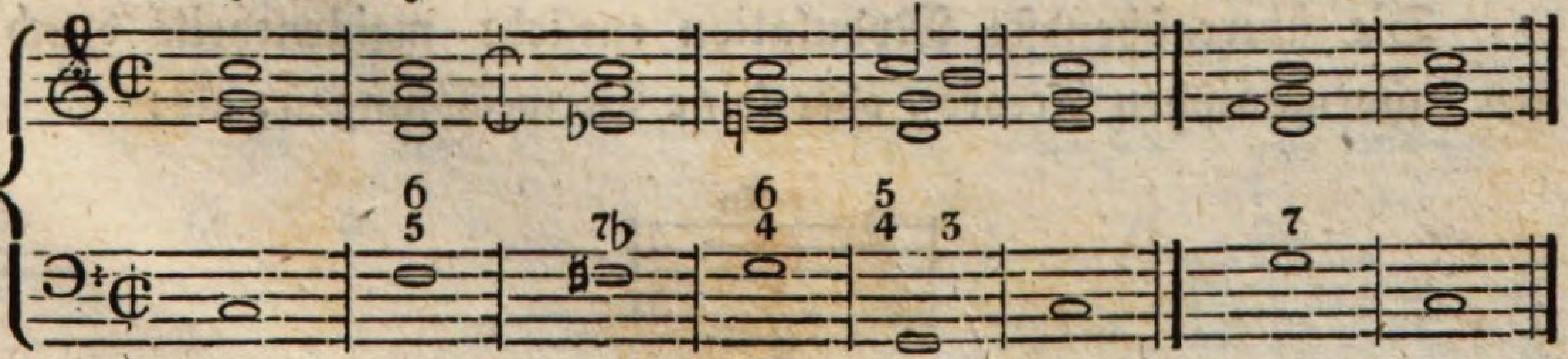
Im Basse zeigt man sie am bequemsten durch einen Querstrich — an.



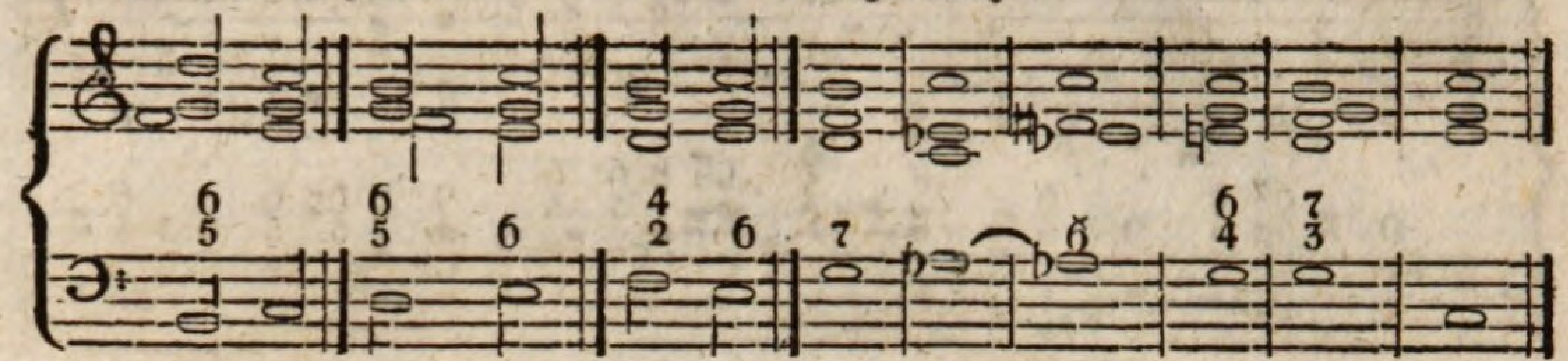
Siebenter Abschnitt.

Praktische Beyspiele über die Cadenzen (Schlüsse), Orgelpuncte und die überraschendsten Modulationen.

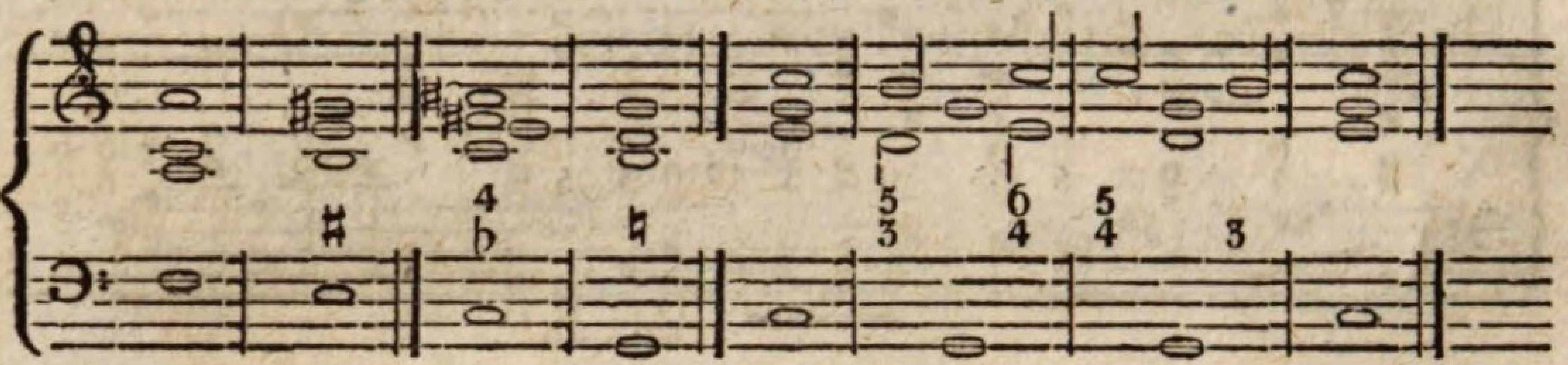
Ganze Cadenz — oder



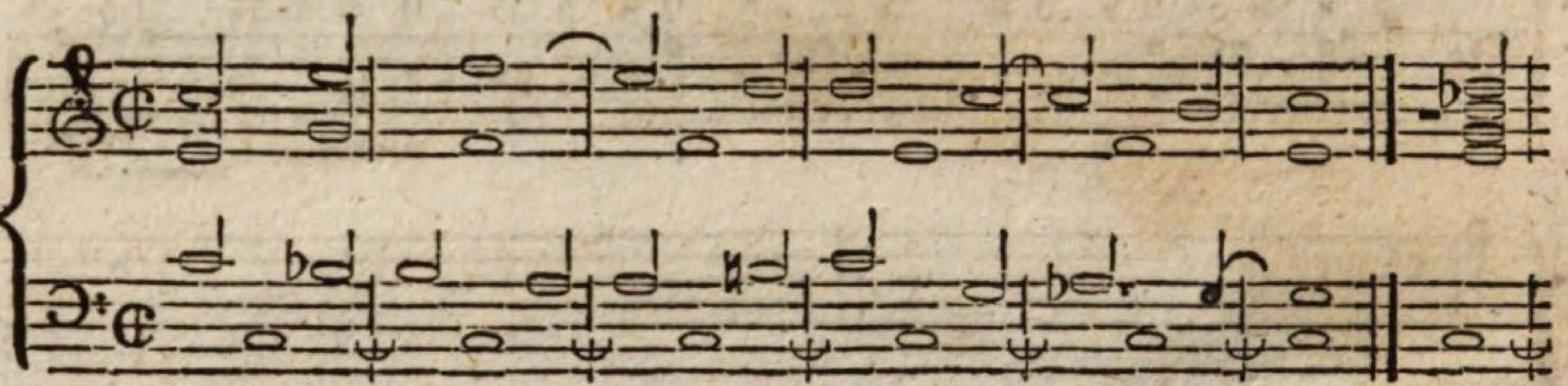
halbe Cadenz oder Trugcadenz

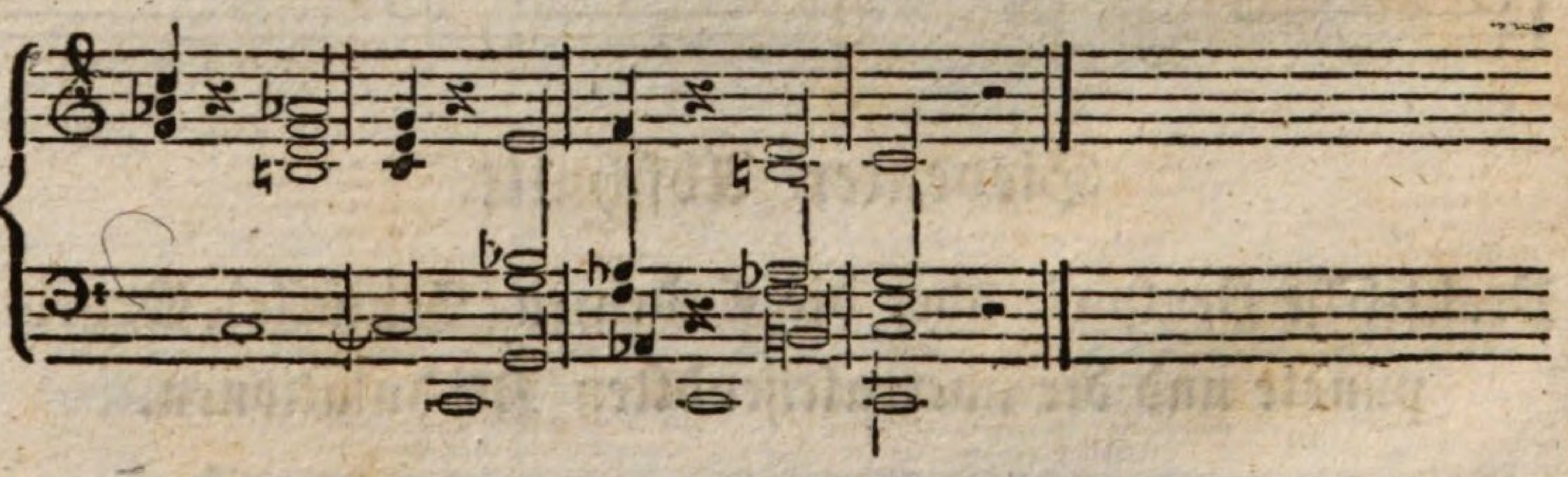


Choralcadenz Plagal, doppelte Cadenz.

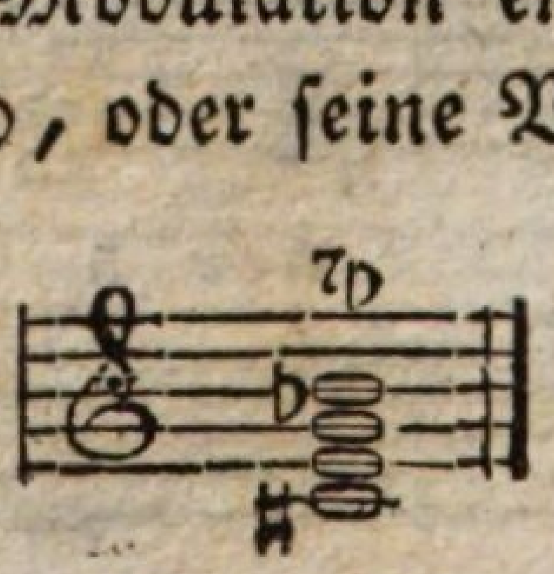


Orgelpunct nenne ich verschiedene harmonische Veränderungen über eine lange aushaltende Baßnote; z. B.:

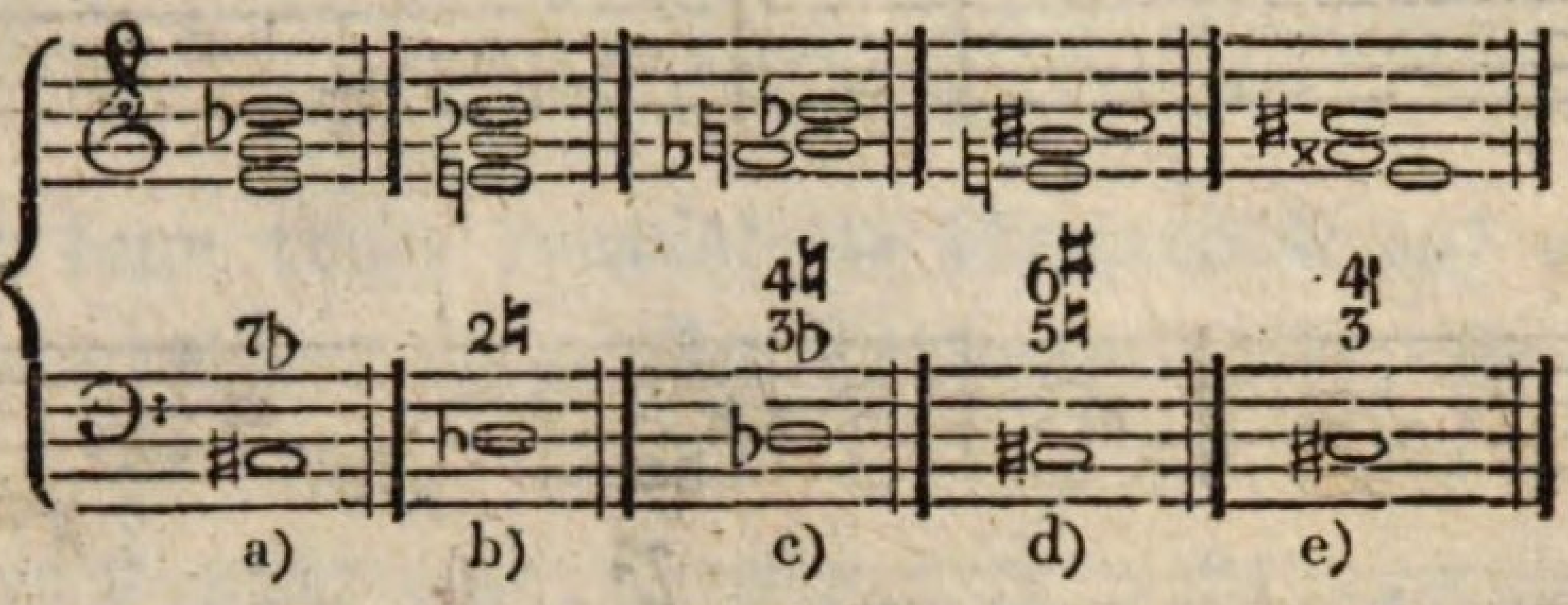




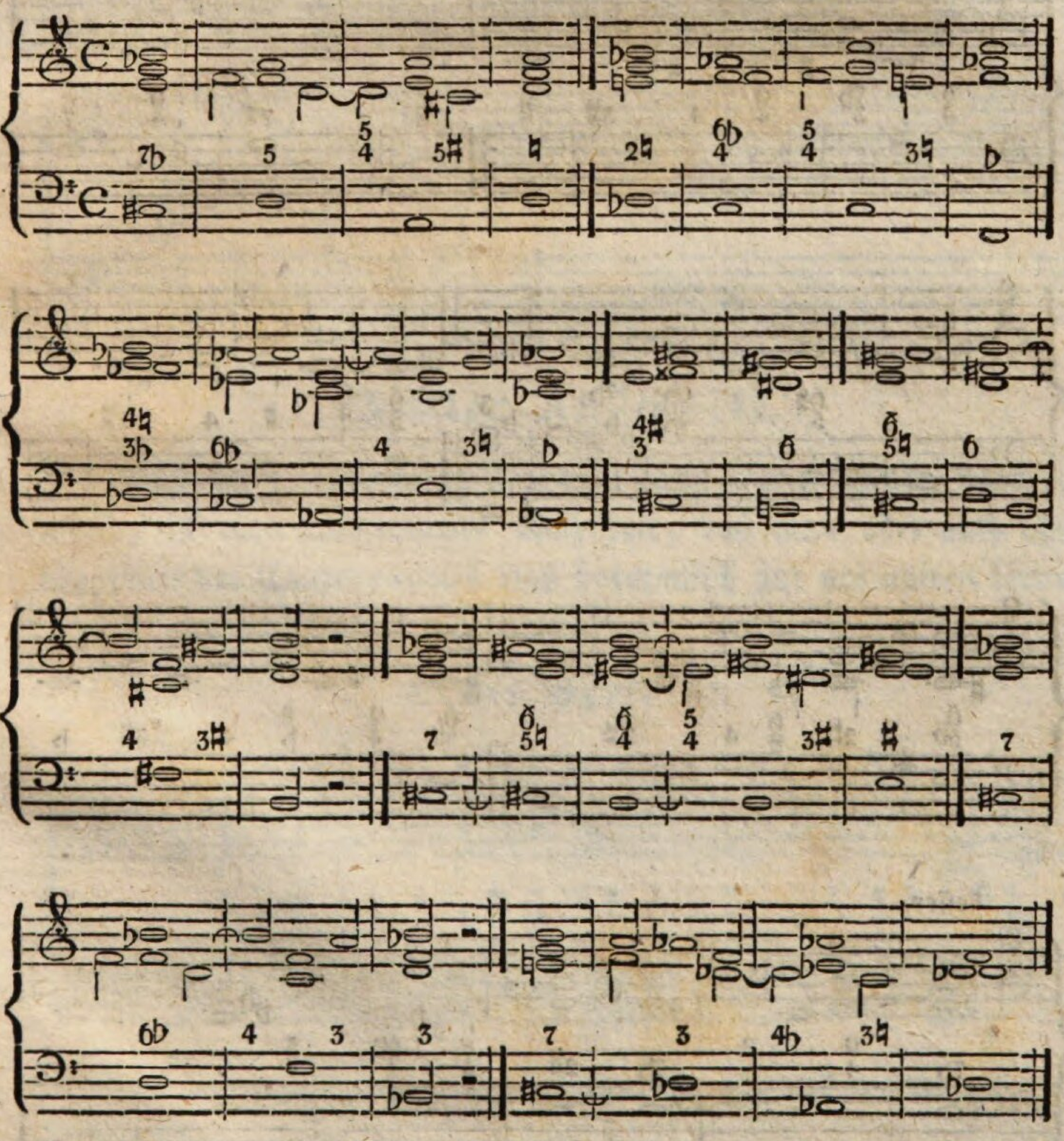
Die überraschendste Modulation entsteht meistentheils durch den enharmonischen Accord, oder seine Verwechslungen; als:

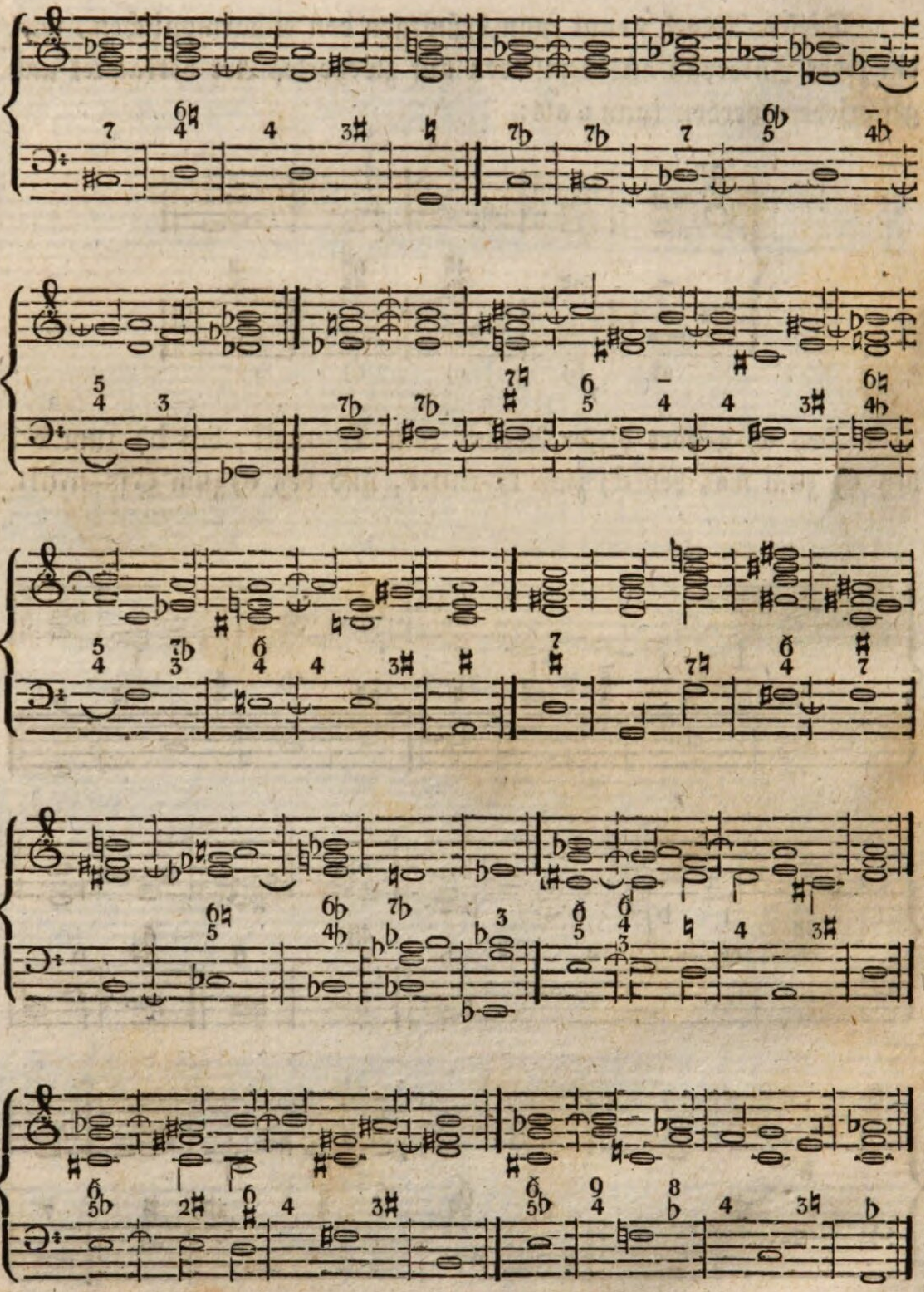


Diesen Accord nennt man deßwegen den enharmonischen, weil ein jedes Intervall aus demselben auf zweyerley Art betrachtet und geschrieben werden kann; als:

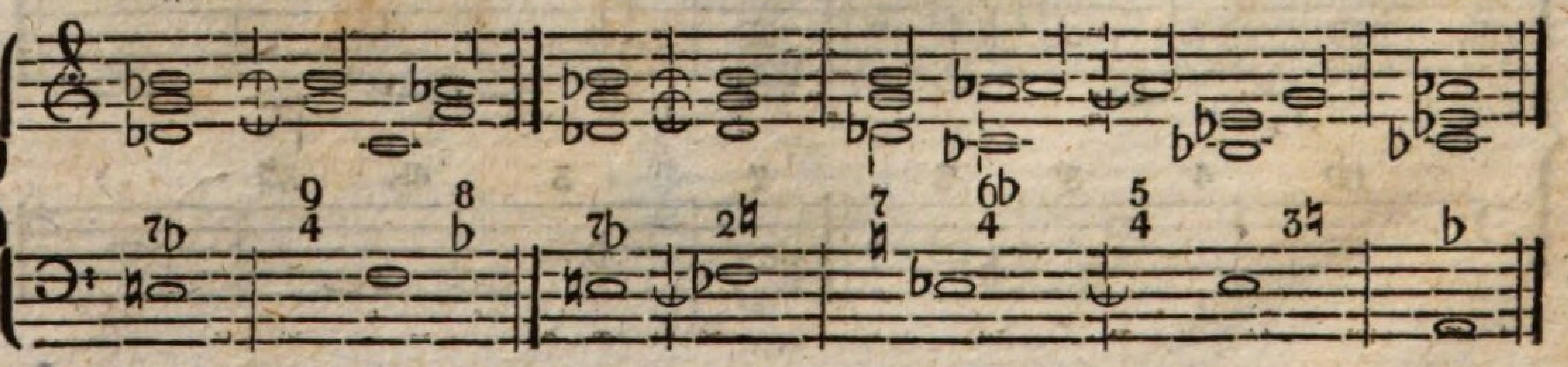


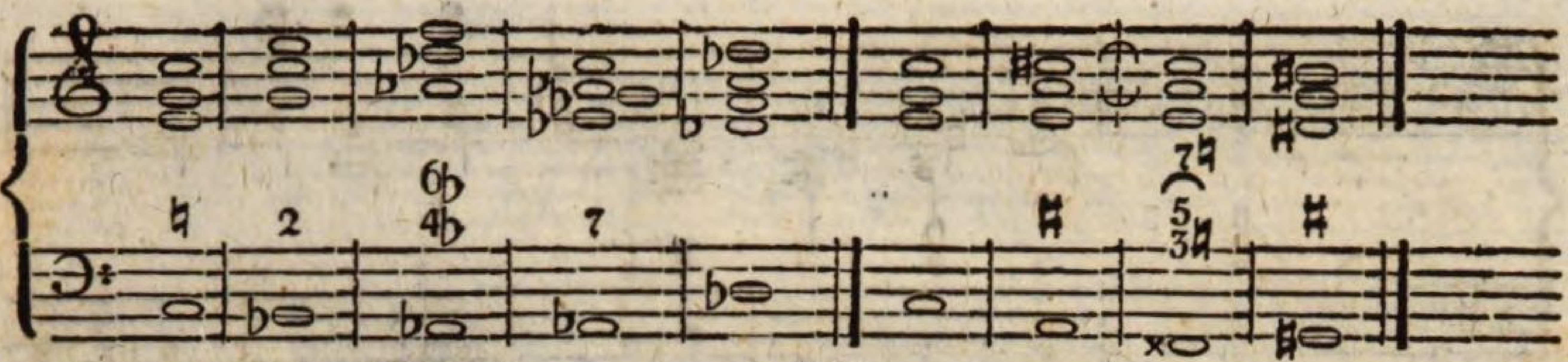
Bey a) gehört dieser Accord zum **D-moll**, bey b) zum **F**, bey c) zum **As**, bey d) zum **H-moll**, und bey e) zum **Gis-moll**.



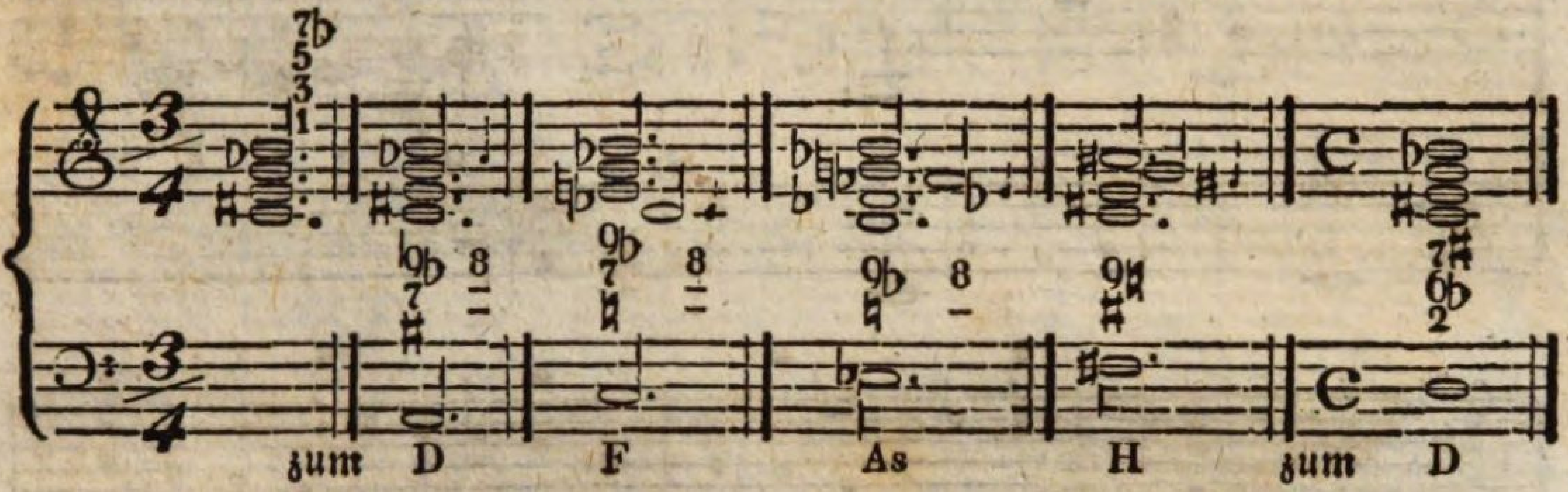


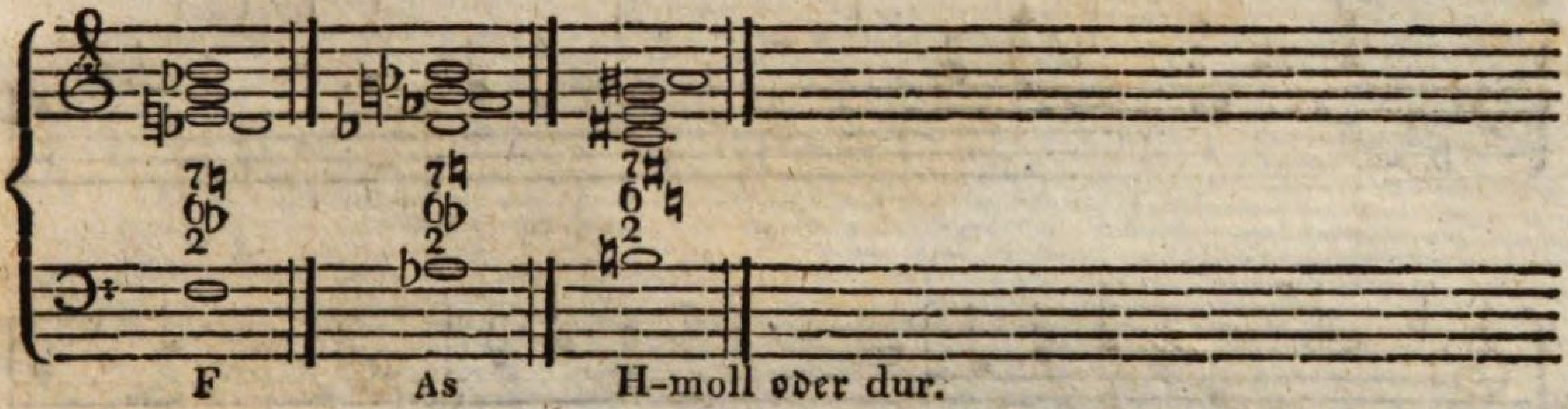
besser.





Auch kann dieser verminderte Septaccord auf viererley Art, als Septnonen- und als großer Septaccord gebraucht werden:

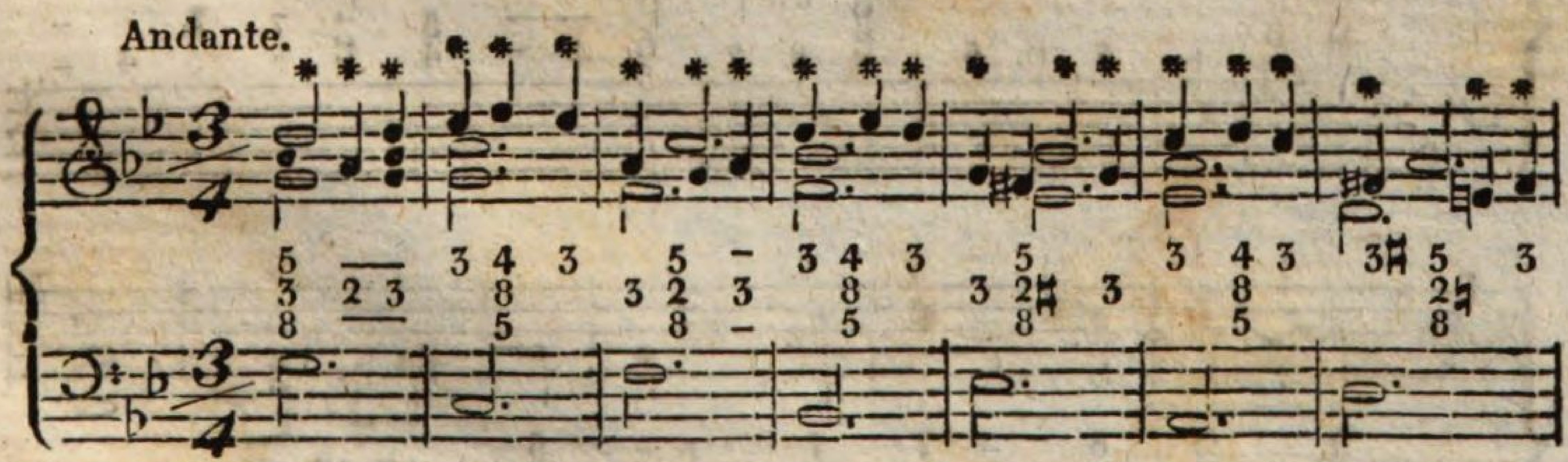




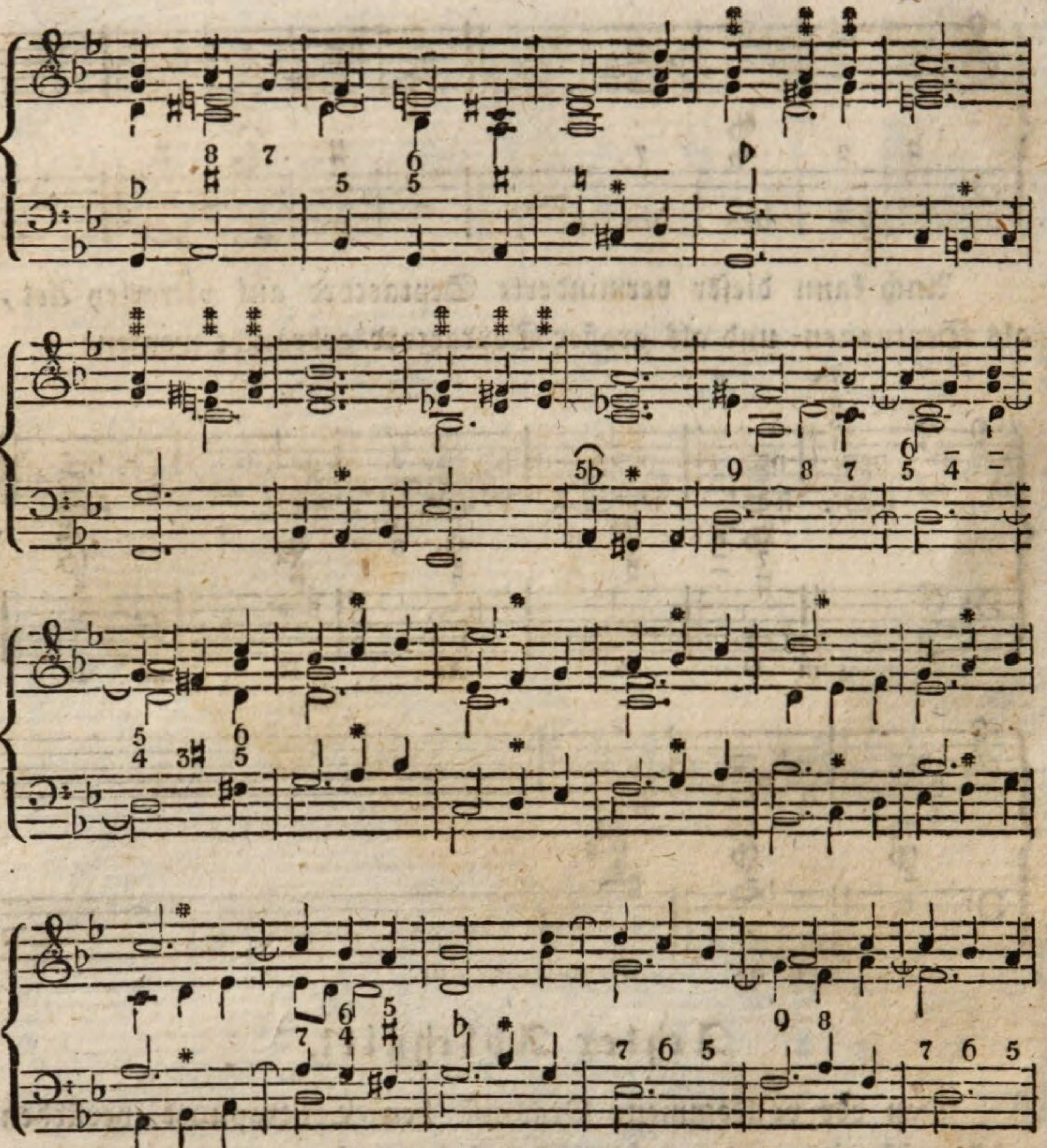
Achter Abschnitt.

Daß der vollkommene Organist den Contrapunct verstehen müsse, ist eine ausgemachte Wahrheit; daß man aber auch ohne Beyhülfe des Contrapunctes bloß harmonisch gut präludiren könne, mögen folgende Beyspiele beweisen:

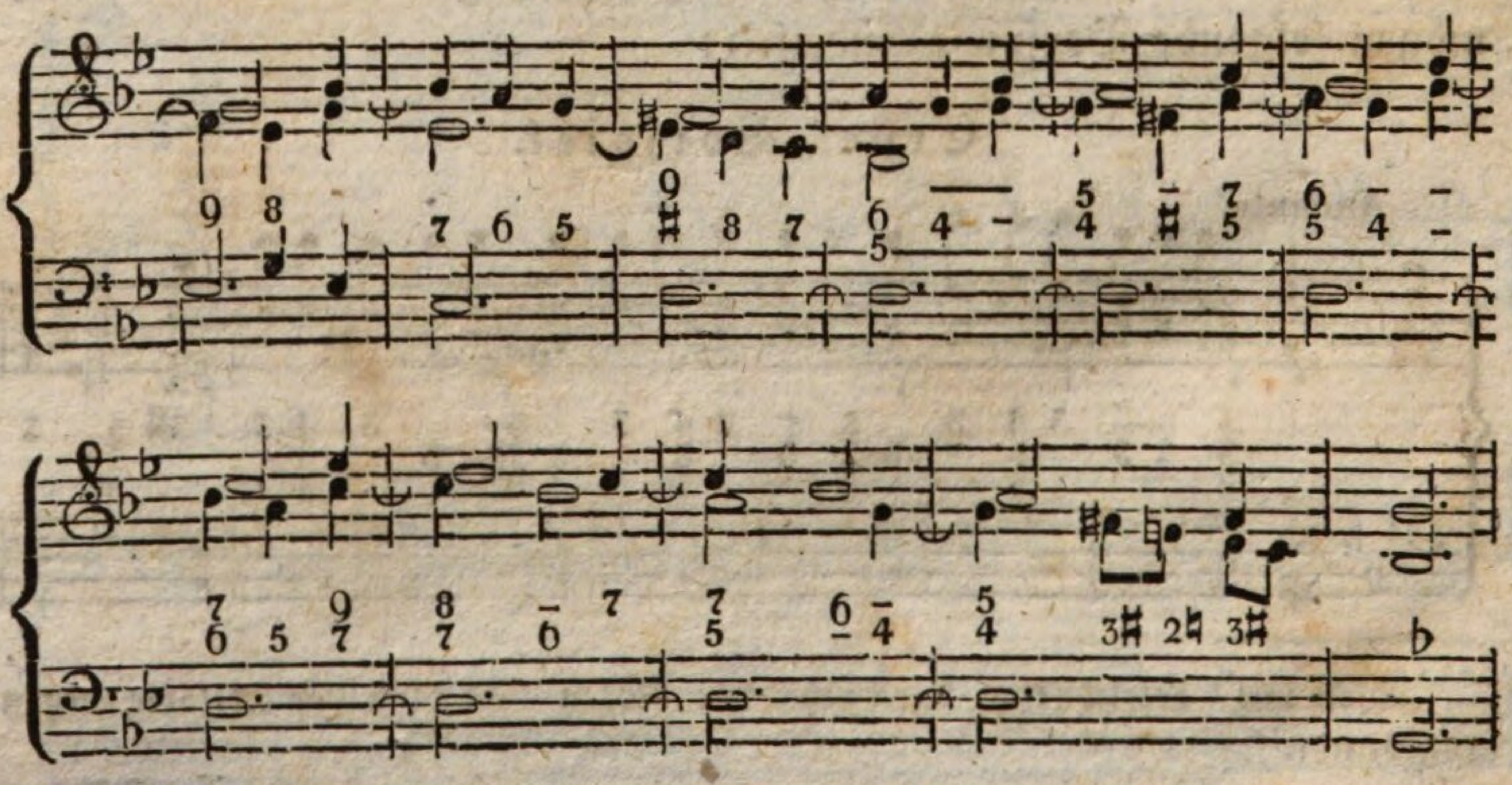
Erstes Vorspiel.



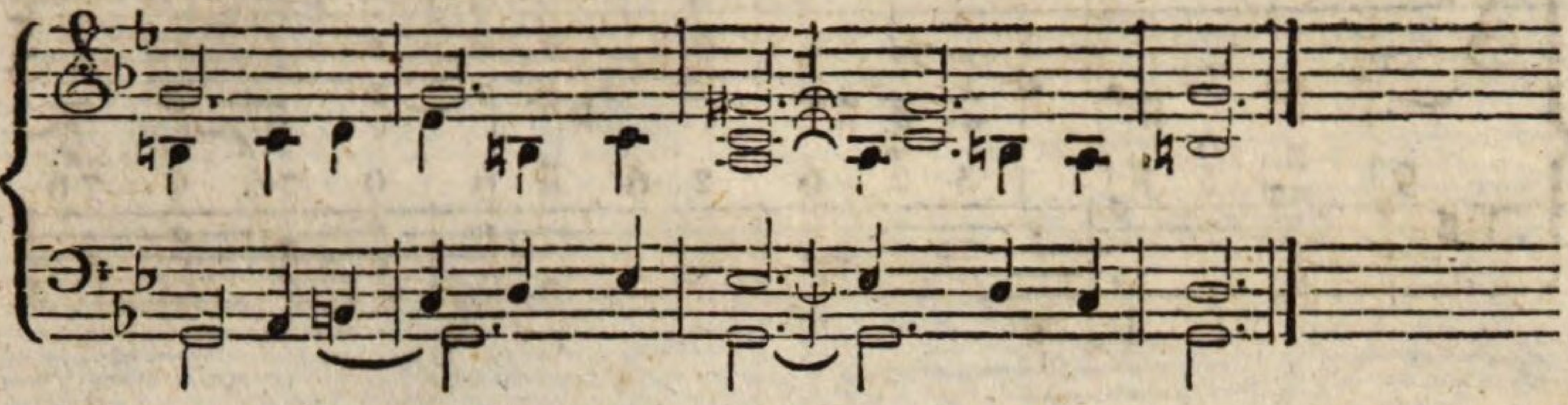
Diese mit * bezeichneten durchgehenden Noten sind bloß der Melodie wegen angebracht.



Orgelpunct a trè.

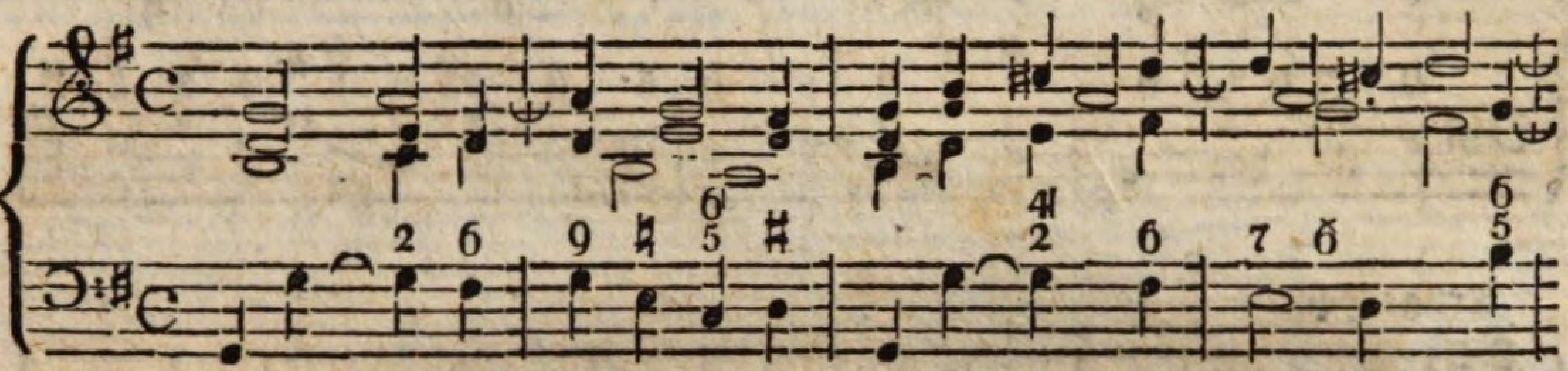


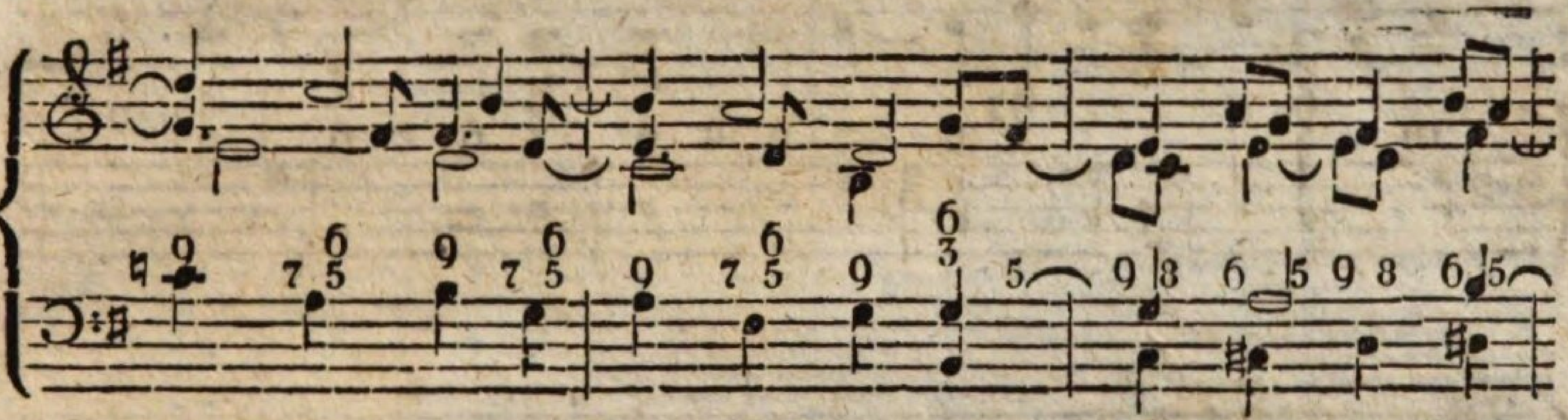
Orgelpunct a Quatro *).



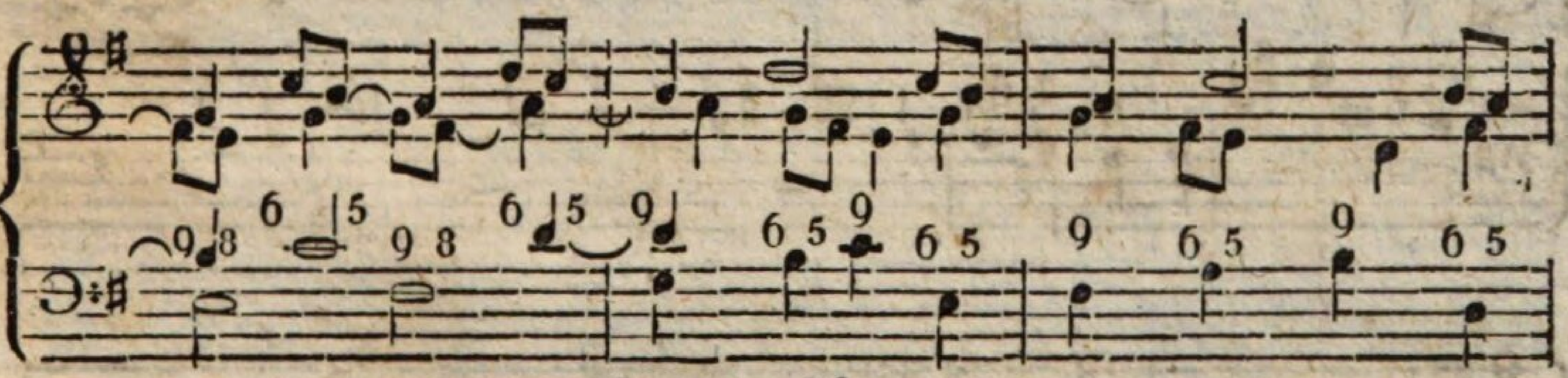
Zweytes Vorspiel.

Moderato.



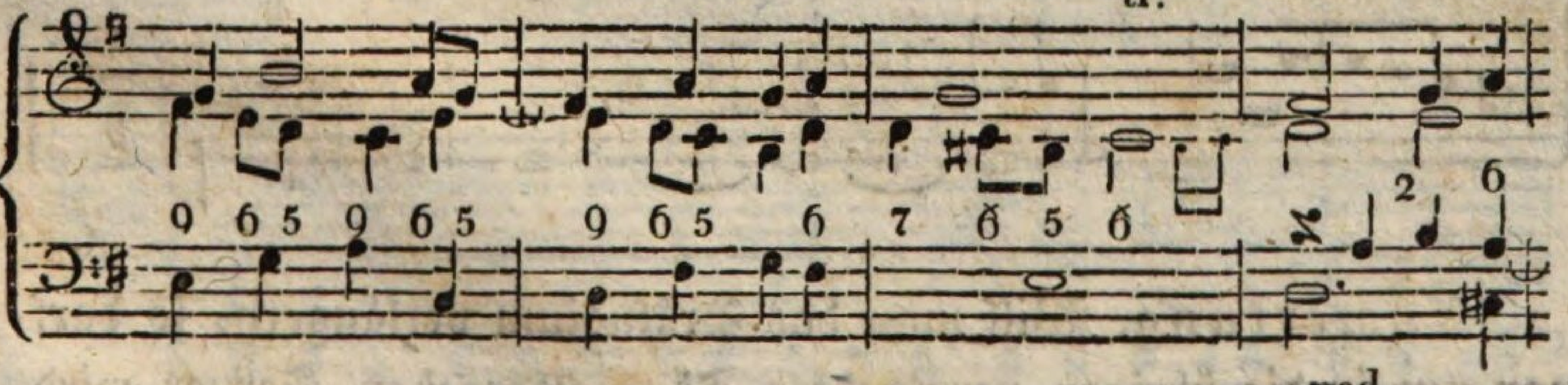


a trè



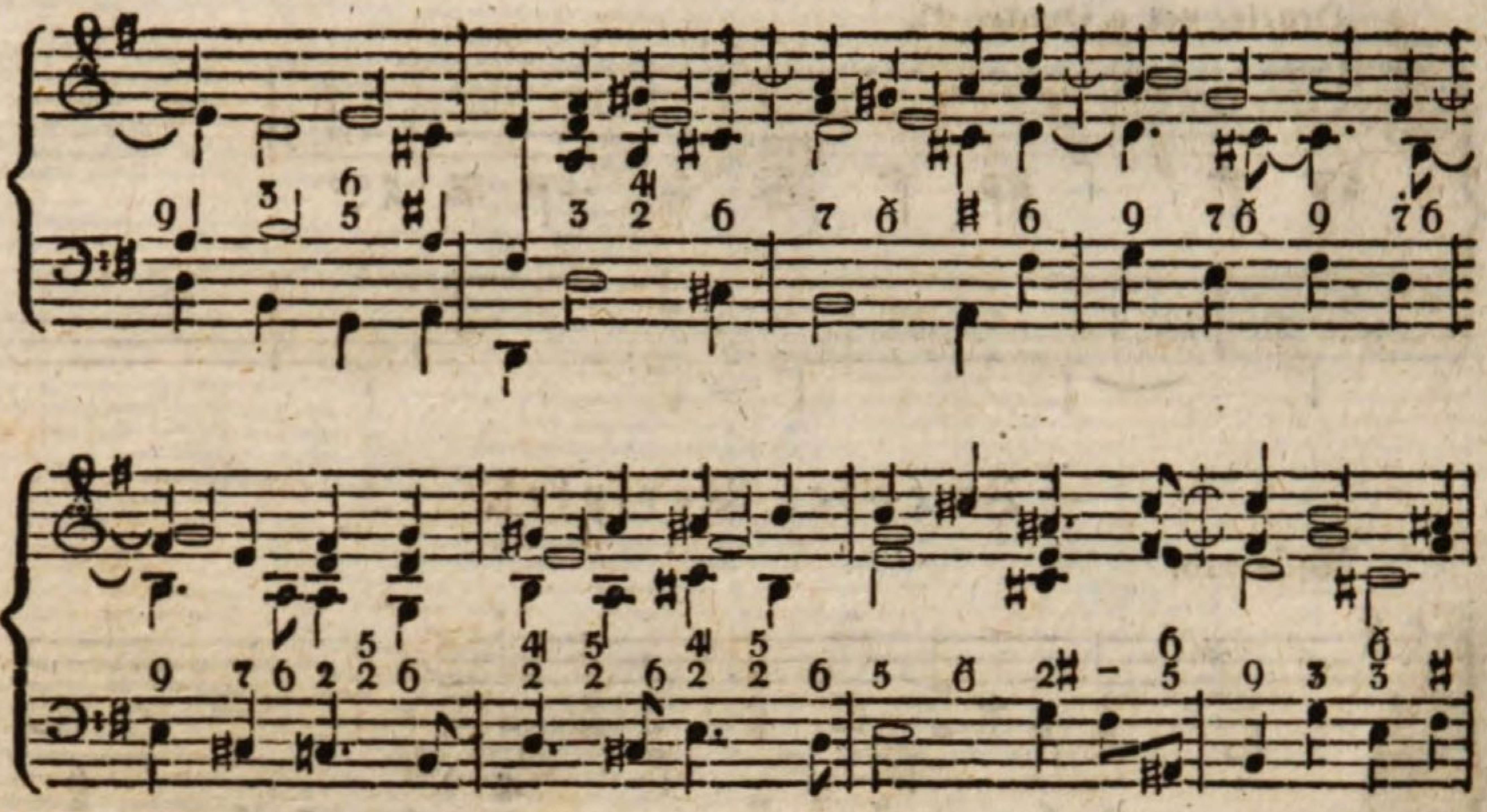
Senza pedale.

tr. a Quatro.

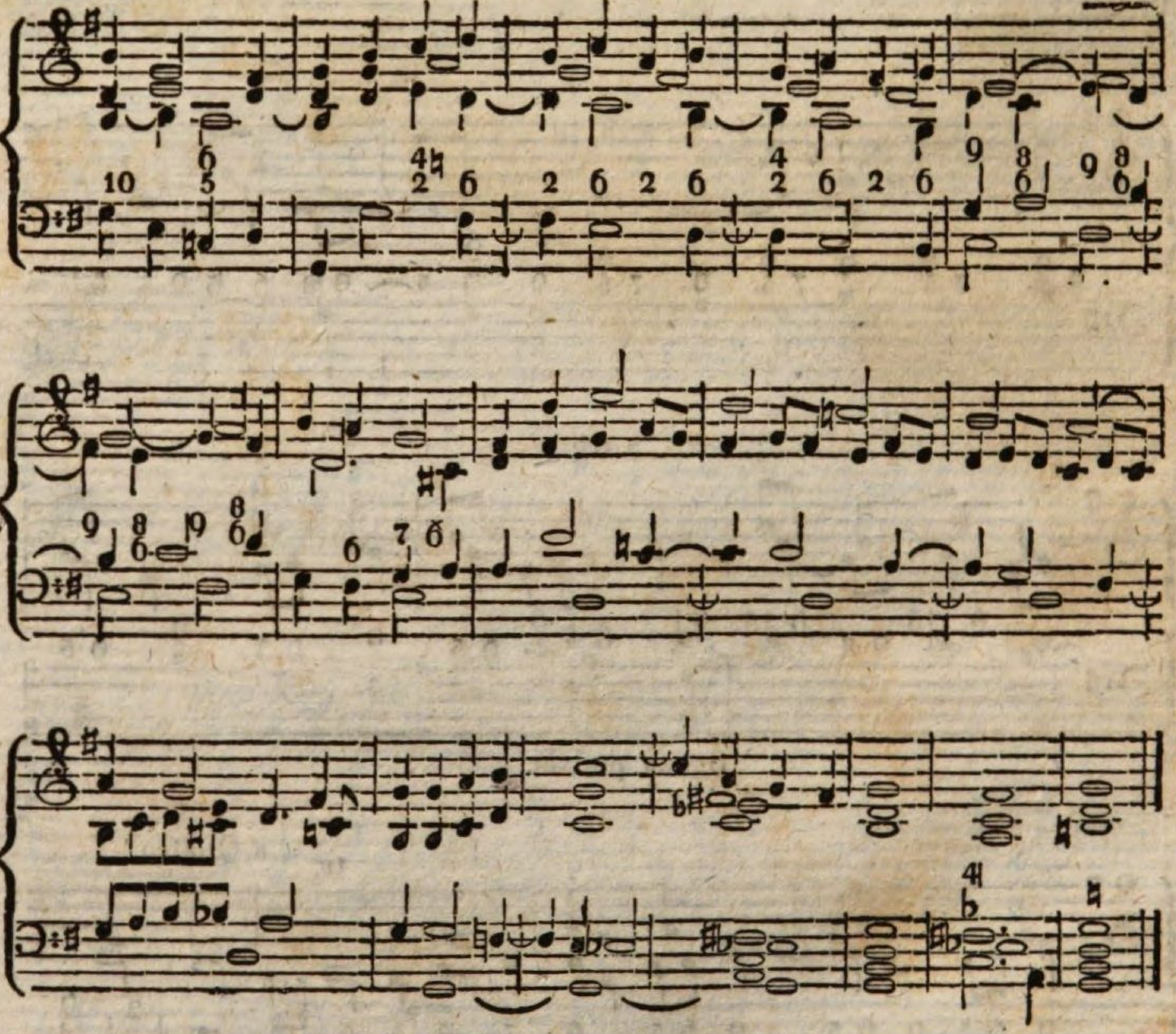


ped.

*) Die Orgelpuncte werden selten beziffert.



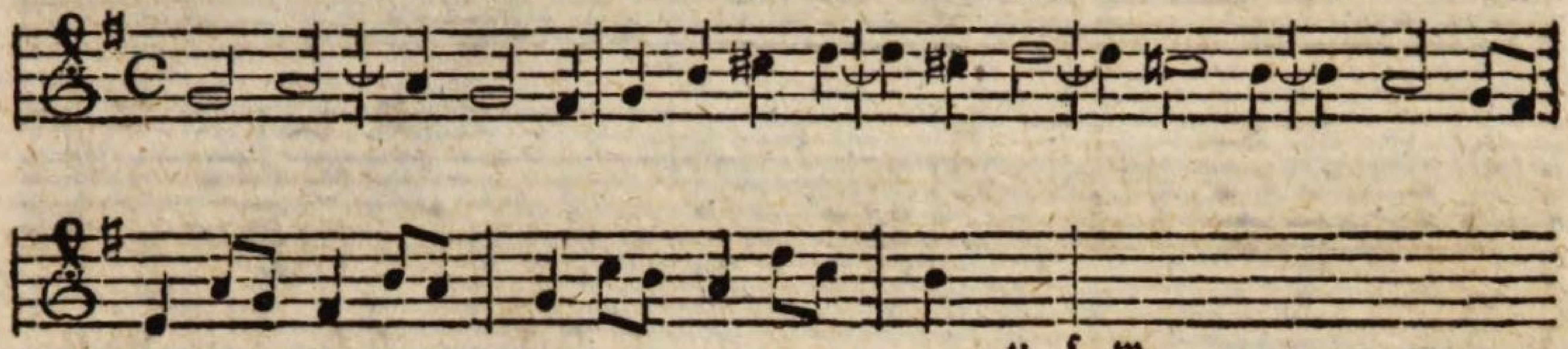
Trugcadenz.



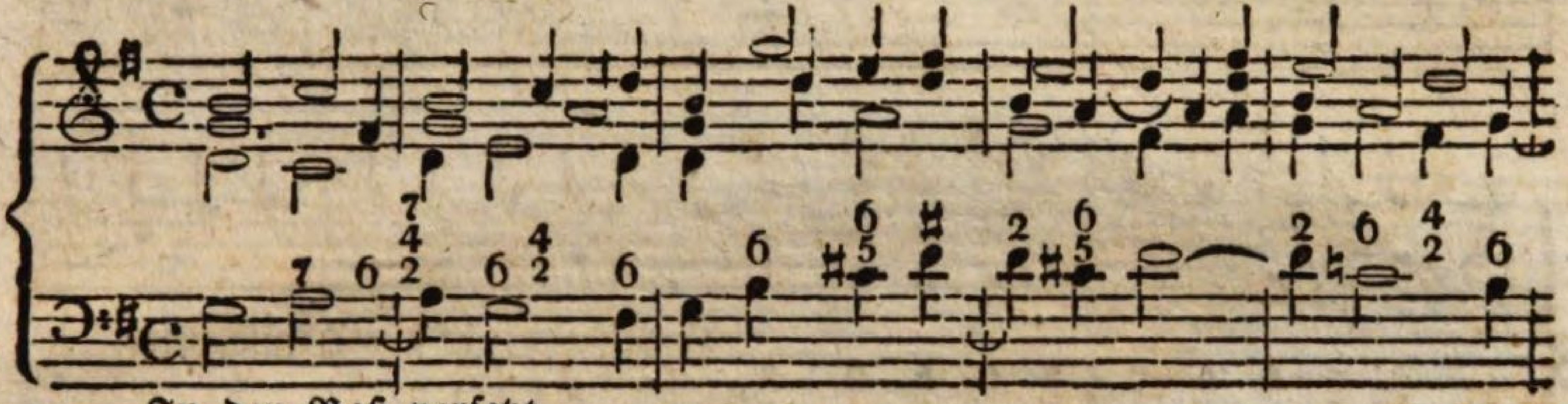
Anmerkung. Will man das Präludium verlängern, so darf man nur in die übrigen verwandten Töne übergehen. Ferner wird das Präludium mannigfaltiger, wenn man die Melodie in der Ober=

stimme, welche durch die Folge der Accorde entstand, in den Baß versetzt (welches man die Umkehrung nennt), wodurch ebenfalls dasselbe verlängert wird; z. B.:

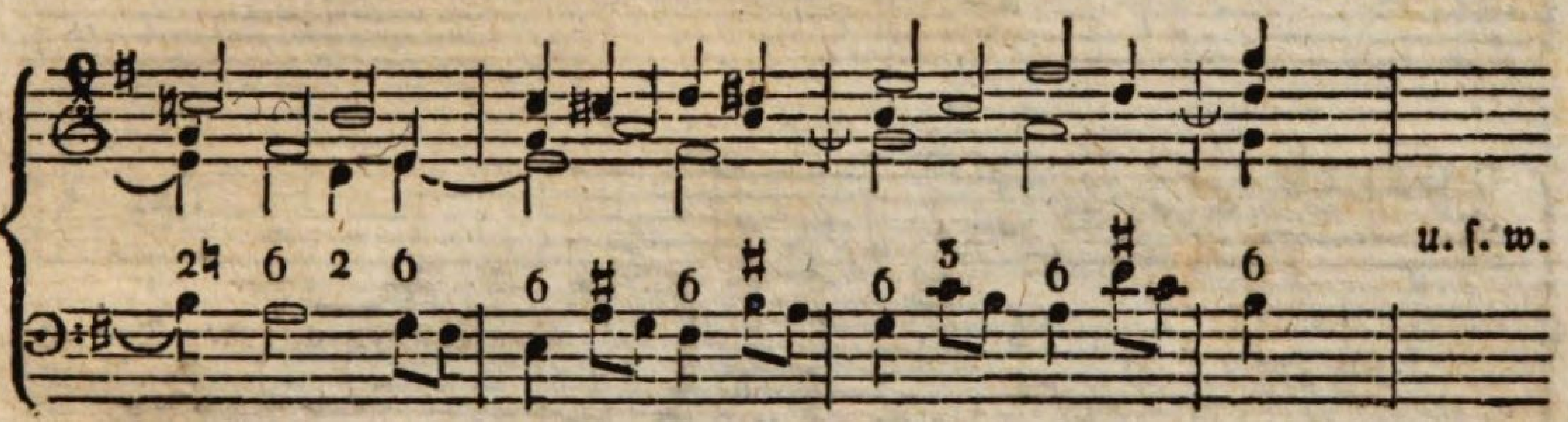
Die entstandene Melodie im zweyten Beyspiele im Sopran war:



u. s. w.

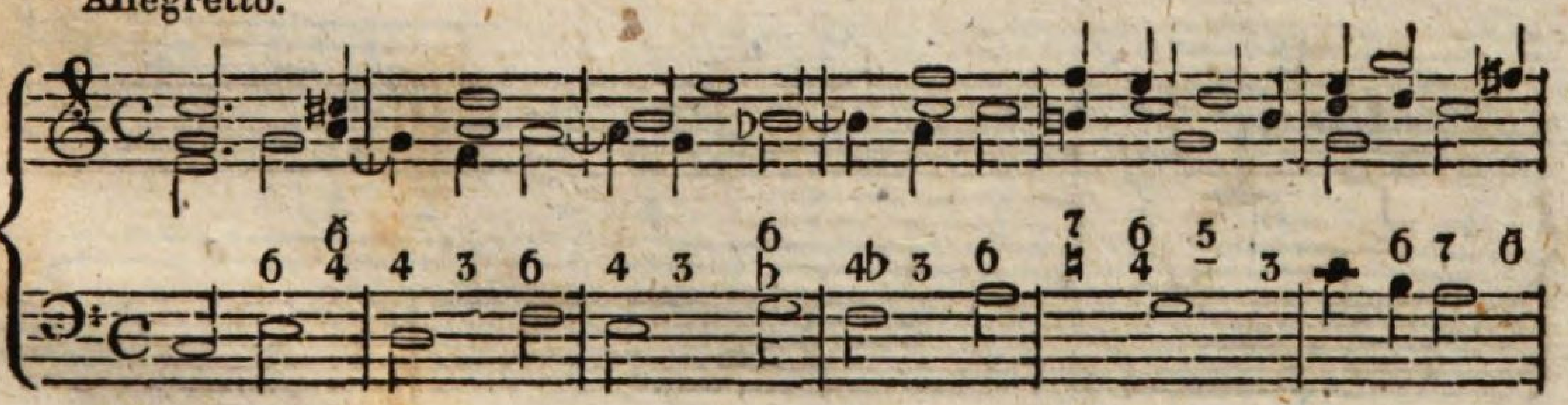


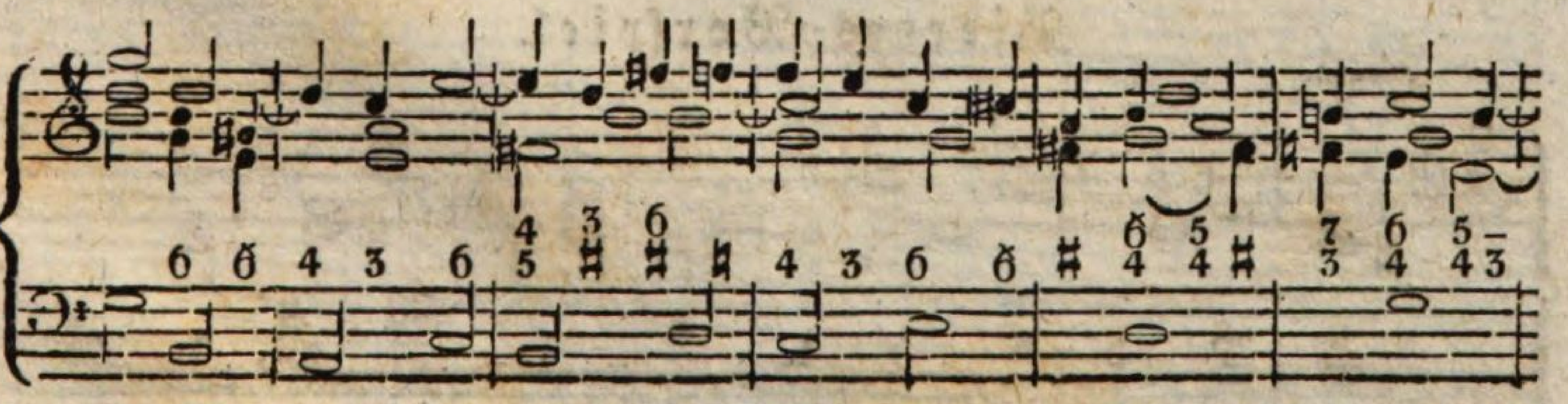
In den Baß versetzt.



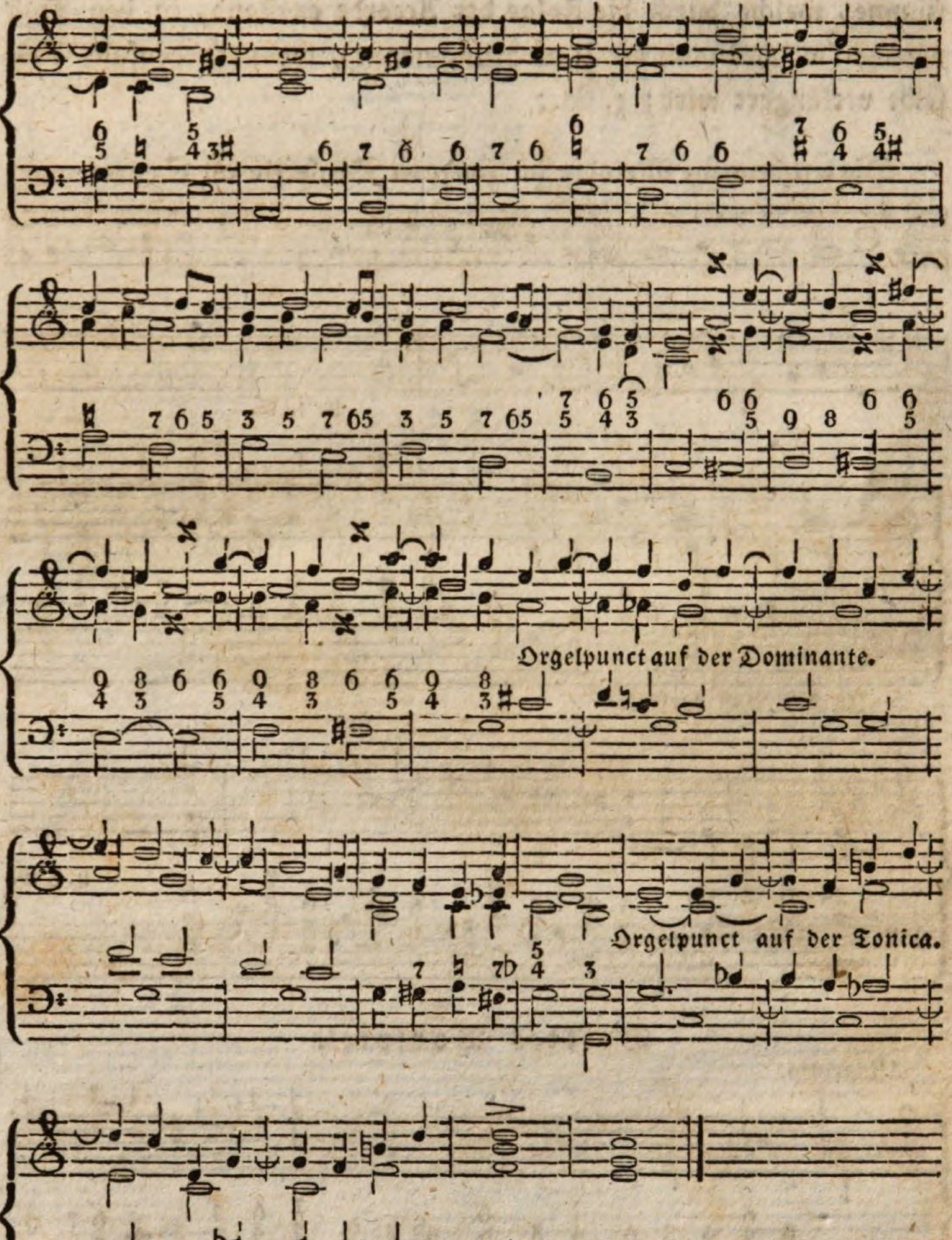
Drittes Vorspiel.

Allegretto.



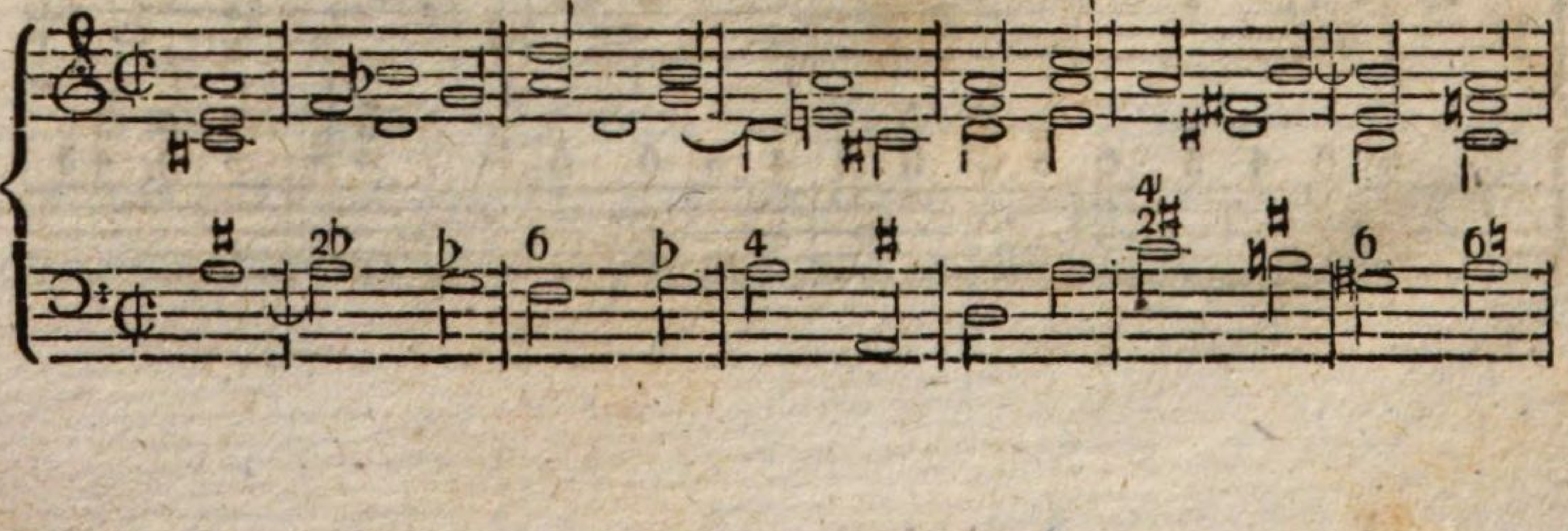


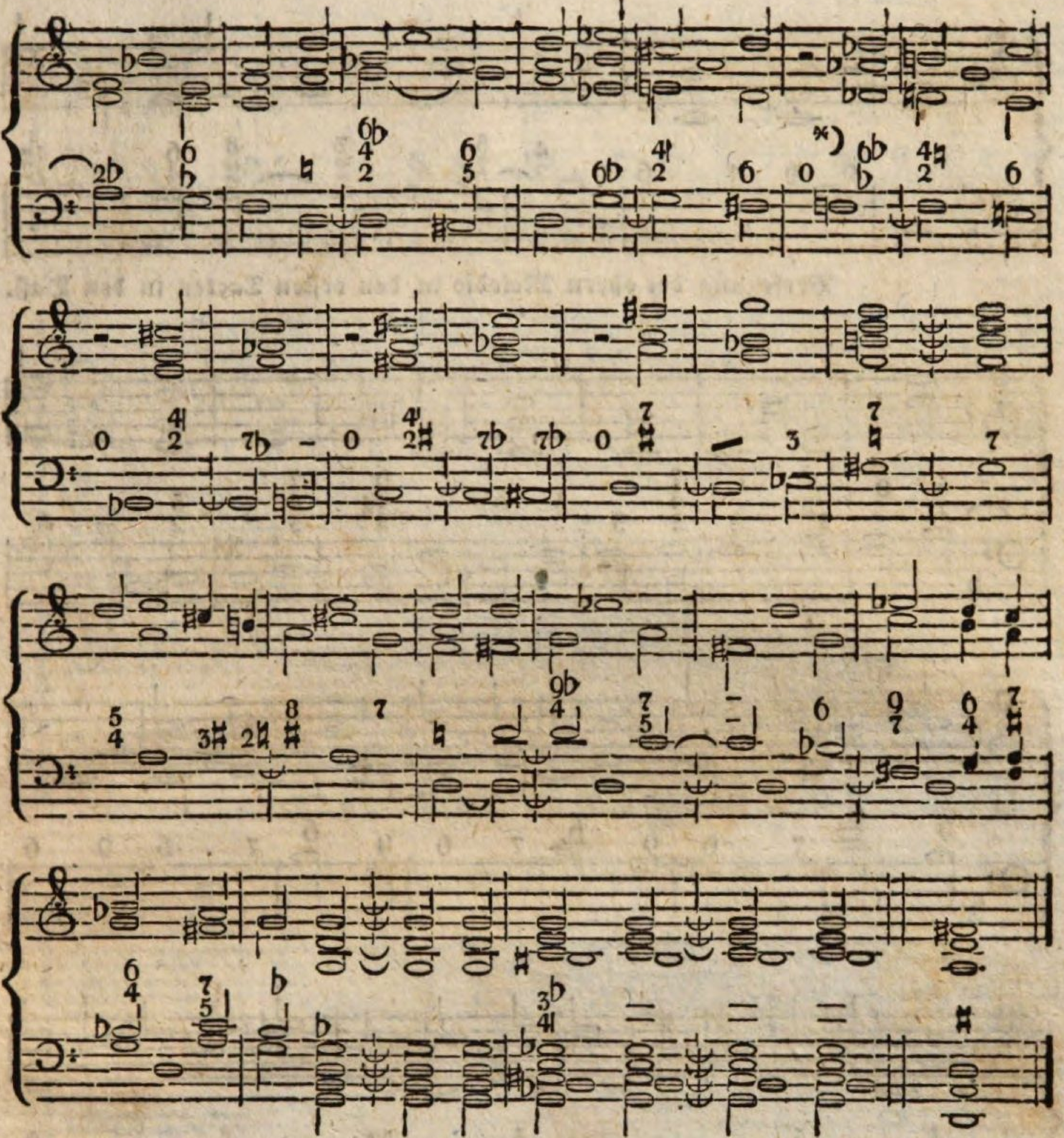
A trè.



Viertes Vorspiel.

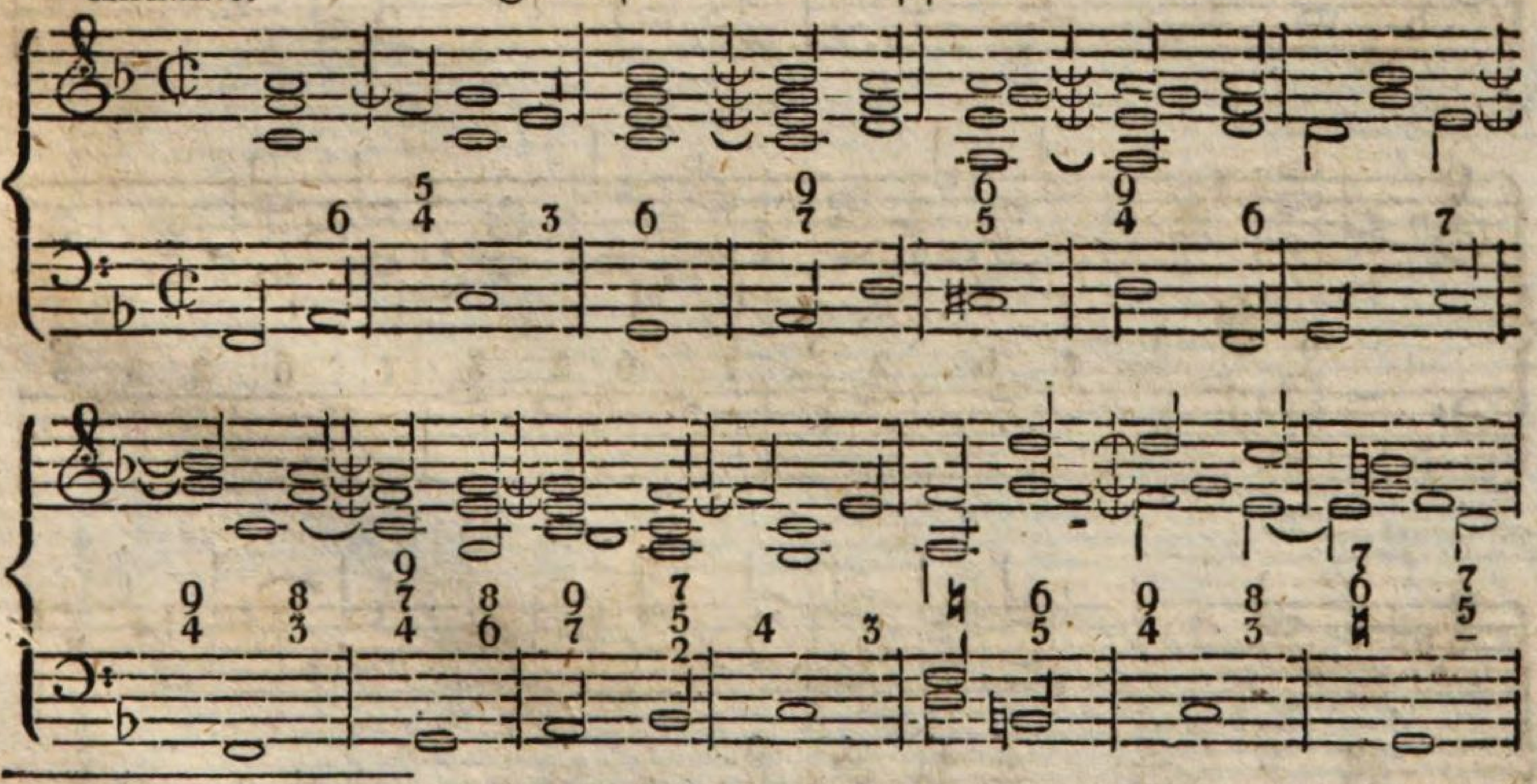
Grave.



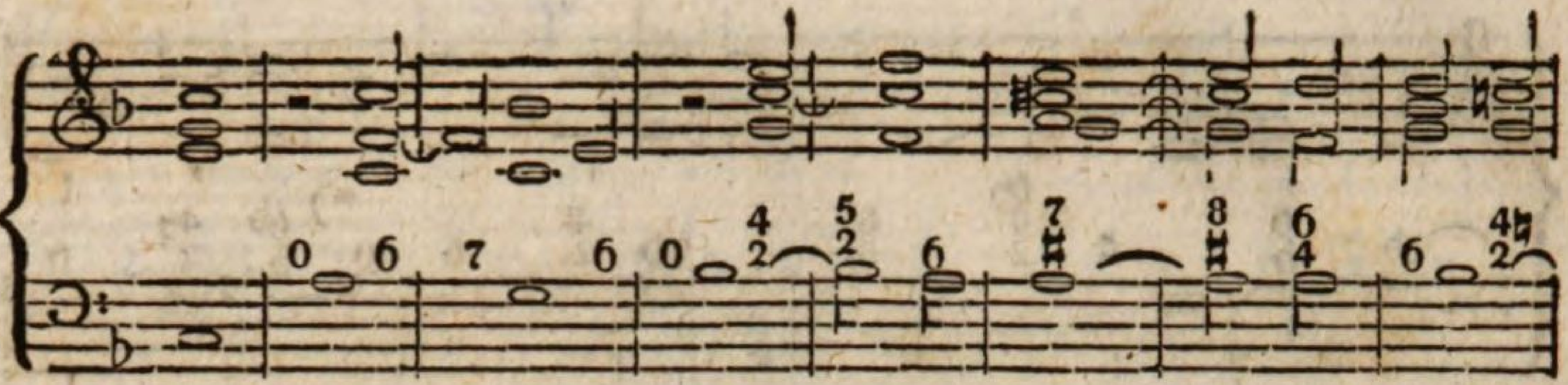


Andante.

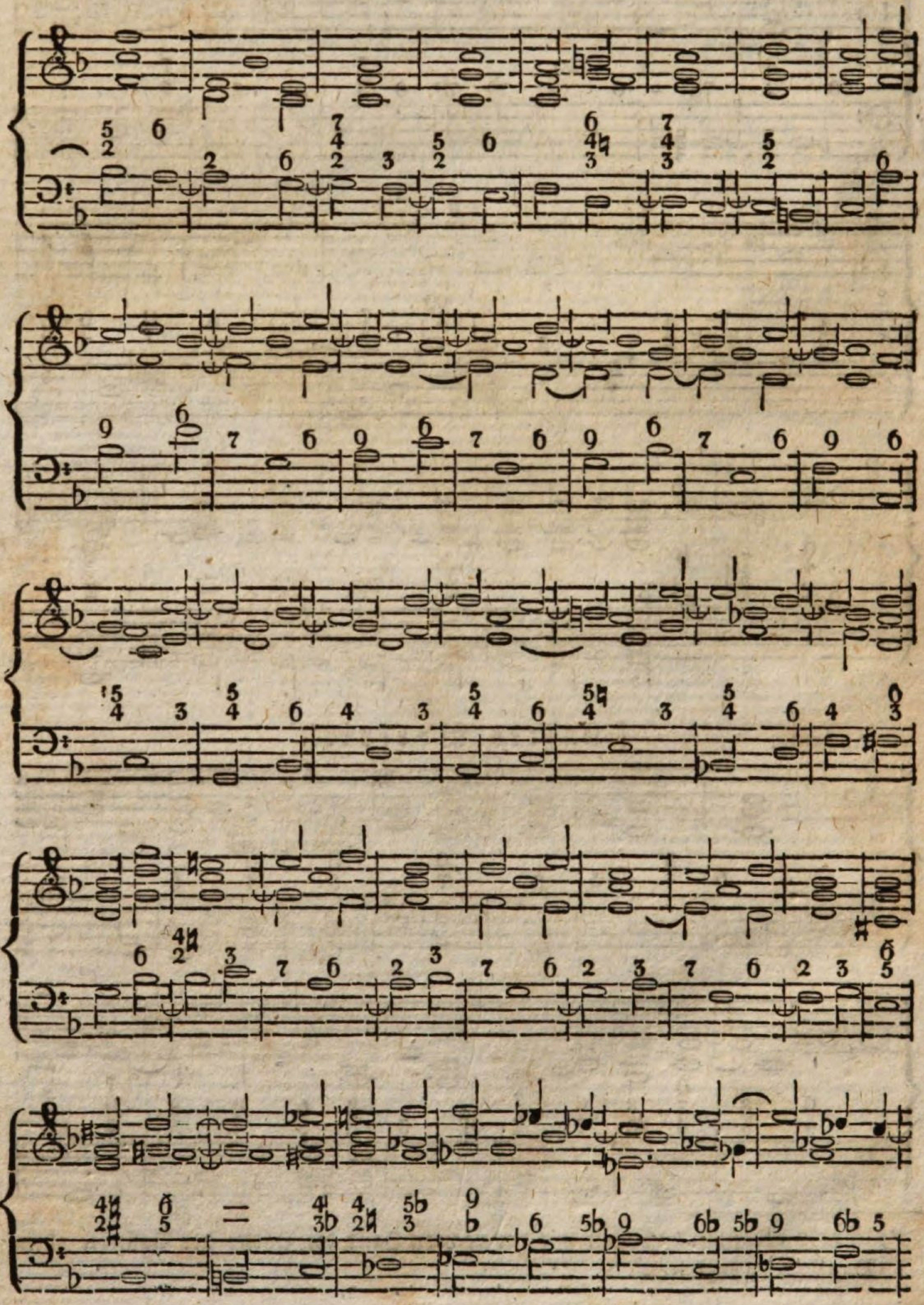
Fünftes Vorspiel.

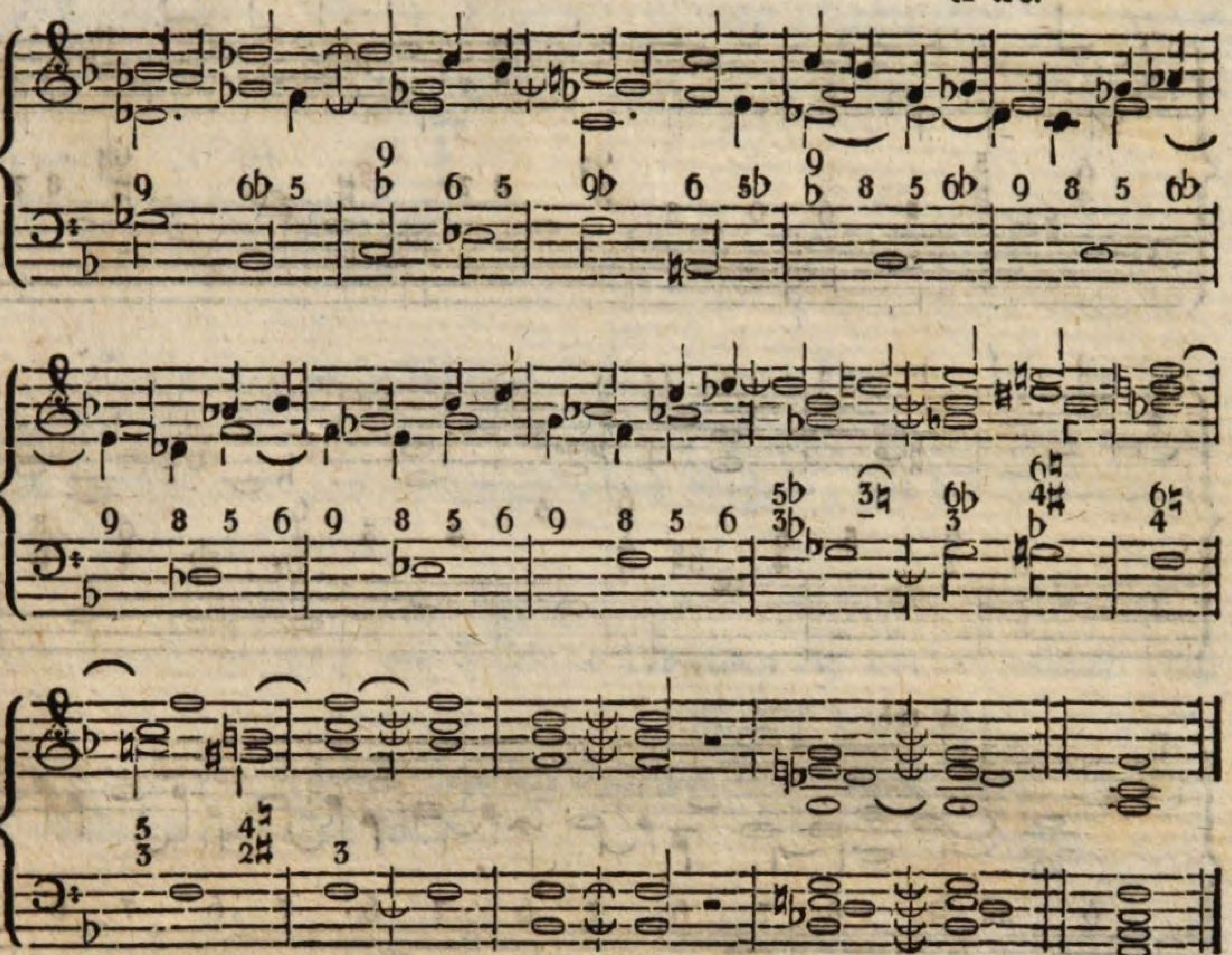


*) Das o bedeutet, daß man mit der rechten Hand die Hälfte der Baßnote ohne Bezifferung begleitet.



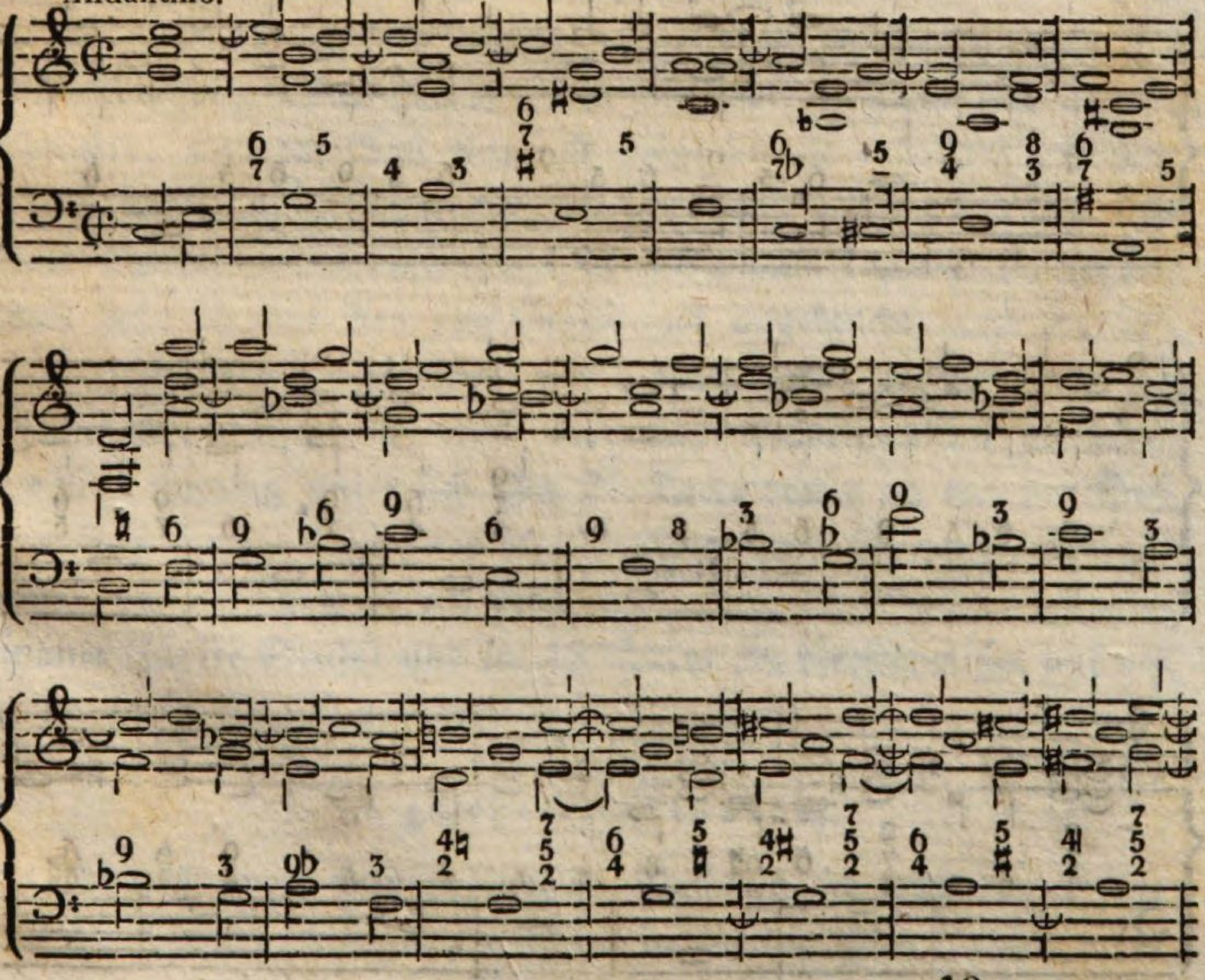
Versetzung der obern Melodie in den ersten Tacten in den Baß.

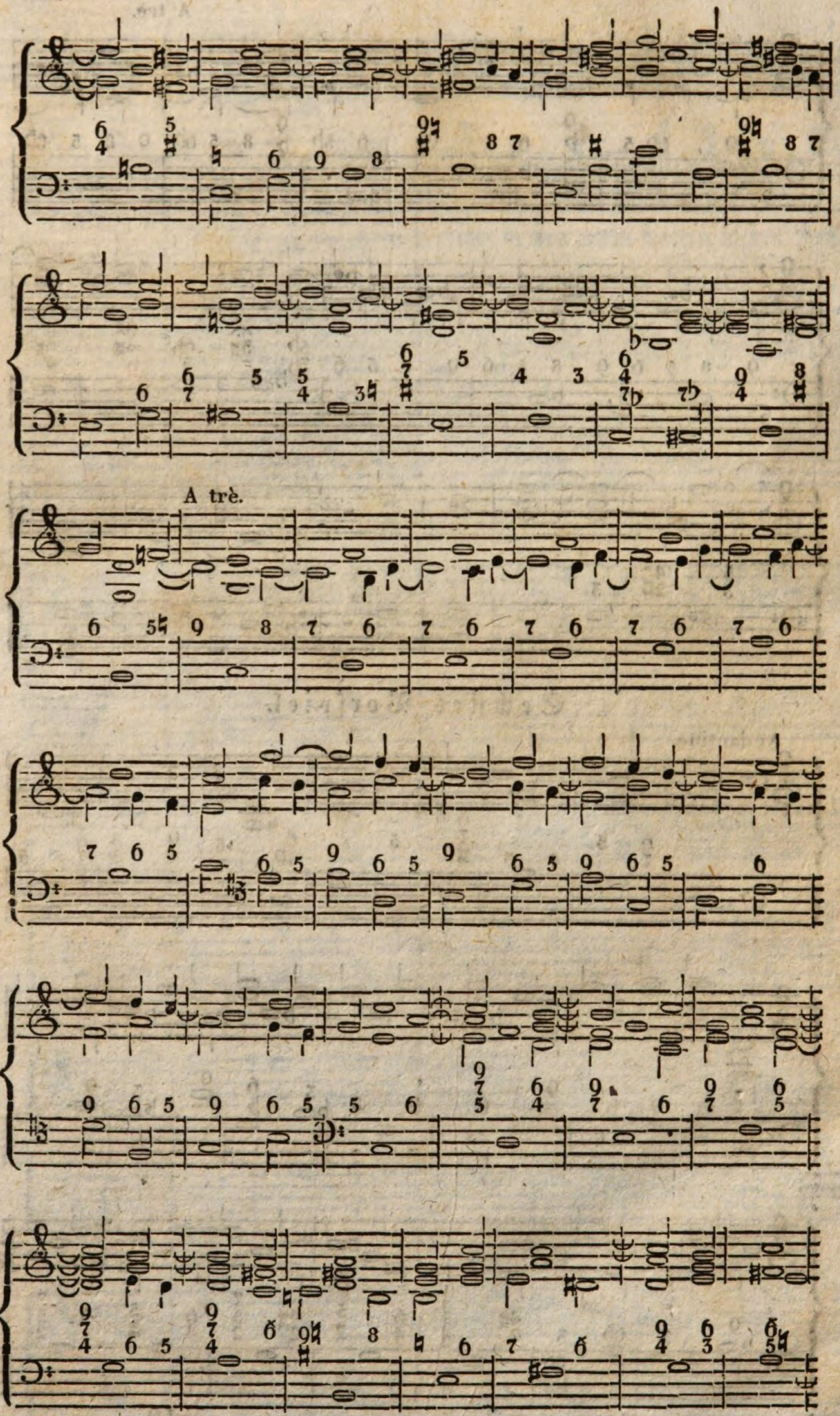


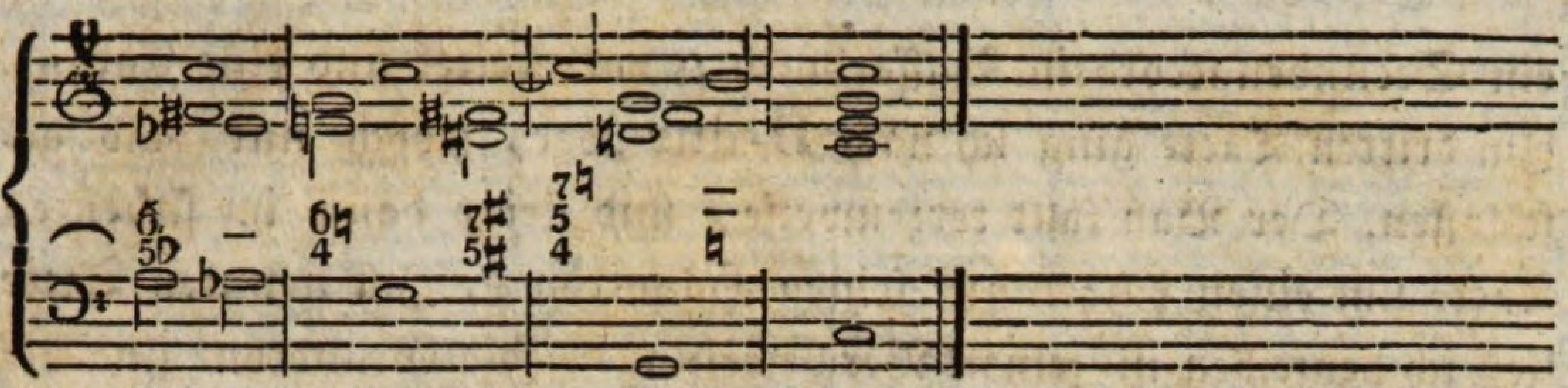


Sechstes Vorspiel.

Andantino.




A trè.



Diese hier aufgeführten Präludien entstanden, wie es jeder aufmerksame Spieler bemerken wird, bloß aus den Fortschreitungen des Basses und den vorhergehenden Regeln, um die Dissonanzen gebrauchen zu können.

Um nun dem vorgezeichneten Zwecke vollkommen zu entsprechen, will ich noch am Schlusse desselben die vorkommenden drey ersten Präludien theoretisch erkären, und auf diese Weise angehenden Orgelspielern einen Leitfaden an die Hand geben, wie sie beym Präludiren vorgehen sollen.

Das erste Präludium.

Ich begann mit G-moll. Der Baß sollte sich quintenweise, bloß mit Dreyklängen begleitet, herabbewegen. Die Viertelnoten im Alt sind durchgehende Noten. Beym achten Tacte machte ich einen Übergang ins D-moll, wo ich in demselben Tone eine Cadenz anbrachte, und der Baß ebenfalls quintenweise mit durchgehenden Noten fortschreitet; beym fünfzehnten Tacte kündet das Es (die kleine Quint) die Haupttonart G-moll an. Beym 17. und 18. Tacte habe ich eine Art von Orgelpunct angebracht, und im 20. Tacte erscheint der erste Baß mit Dreyklängen; jedoch bilden die durchgehenden Noten in den Ober- und Mittelstimmen gleichsam eine Nachahmung unter sich. Im 26. Tacte dachte ich mir den Baß terzenweise herabgehend, wo ich Septimen- und Nonenaccorde anbrachte; im 32. Tacte ist ein dreystimmiger Orgelpunct auf der Dominante (fünfte Stufe) und im 41. Tacte ein vierstimmiger auf der Tonica (erste Stufe) angebracht.

Das zweyte Präludium.

Ich will in G-dur präludiren. Nachdem ich nun den Dreyklang G-dur angeschlagen, erscheint im dritten Viertel des Tactes

ein Secundenaccord im Basse durch g vorbereitet und eine Cadenz. Im dritten Tacte ging ich nach D-dur über, jedoch nur halb geschlossen. Der Baß fällt terzenweise, und steigt dann im siebenten Tacte um einen halben auf seinen Hauptton g. Im neunten Tacte ließ ich denselben in seinen Verwechslungen (die Grundtöne sind bekanntlich g, c, fis, h, e, a, d, g) quintenweise herabsteigend, einschreiten, im vierzehnten Tacte habe ich die ersten sechs Tacte, nachdem vorher auf der Dominante geschlossen wurde, auf derselben wiederhohlt. Die darauf stufenweise folgenden Secundenaccorde, in welchen der Baß ritardirt, wodurch der Quintsecunden-Accord entstand, dienen besonders zu den Ausweichungen, wie es hier der Fall war, wo ich ins H-moll überging, allein durch die Trugcadenz wieder auf den Hauptton kam und die Anfangsaccorde hören ließ. Im 24. Tacte, wo der Baß gebunden ist, kommen Secunden- und Sextaccorde vor, im 27. Tacte schreitet der Baß stufenweise fort, wo Nonen angebracht worden. Der Orgelpunct zuerst auf der Dominante, dann auf der Tonica, mit dem Schlusse auf der Unterdominante im vorletzten Tacte schließt dann das Präludium.

Das dritte Präludium.

Ich lasse den Baß terzenweise steigen und um einen Ton zurückgehen, dann auf seine Dominante (g), wiederhohle den nähmlichen Gang, gehe auf die sechste Stufe (vom Hauptton c) über und wiederhohle diesen Gang neuerdings in A-moll. Nun fällt der Baß terzenweise, ich gehe in den Hauptton c zurück, und lasse den Baß um einen halben Ton steigen, bis zu der Dominante. Hier mache ich einen Orgelpunct, schließe, und bringe im Hauptone ebenfalls einen solchen an.

Nach diesen Andeutungen mögen sich angehende Orgelspieler die übrigen Beyspiele selbst erklären, wobey ich nur erinnern will, daß, da durch die Harmonie in jeder Stimme eine besondere Melodie entsteht, diese bald im Basse, bald in der mittleren Stimme angebracht werden möge, um dadurch dem Präludium eine größere Mannigfaltigkeit zu geben.

Verlag von Fr. Tendler.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Drechsler, Joseph,

Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniß des Contrapunctes phantasiren oder präludiren zu können Als Anleitung zu den öffentlichen Vorlesungen in der Harmonielehre und dem Orgelspiel ...

Wien [1834]

Mus.th. 866
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011638-3